الأستاذ الدكتور

فيصل غازي النعيمي

سرديات التجريب

قراءة في متخيّل الرواية العربية الجديدة



سرديات التجريب

قراءة في متخيّل الرواية العربية الجديدة

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(2019/9/4961)

النعيمي، فيصل غازي

سرديات التجريب: قراءة في متخيل الرواية العربية الجديدة/ فيصل غازي النعيمي.- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع 2019

(   ) ص.

ر. ا. : (2019/9/4961)

الواصفات: / الروايات العربية/ / الأدب العربي/ / النقد الادبي/

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-96-787-1

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس: 5353402 6 962+
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
www.darghaidaa.com

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي: 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com
E-mail: info@darghaidaa.com

سرديات التجريب

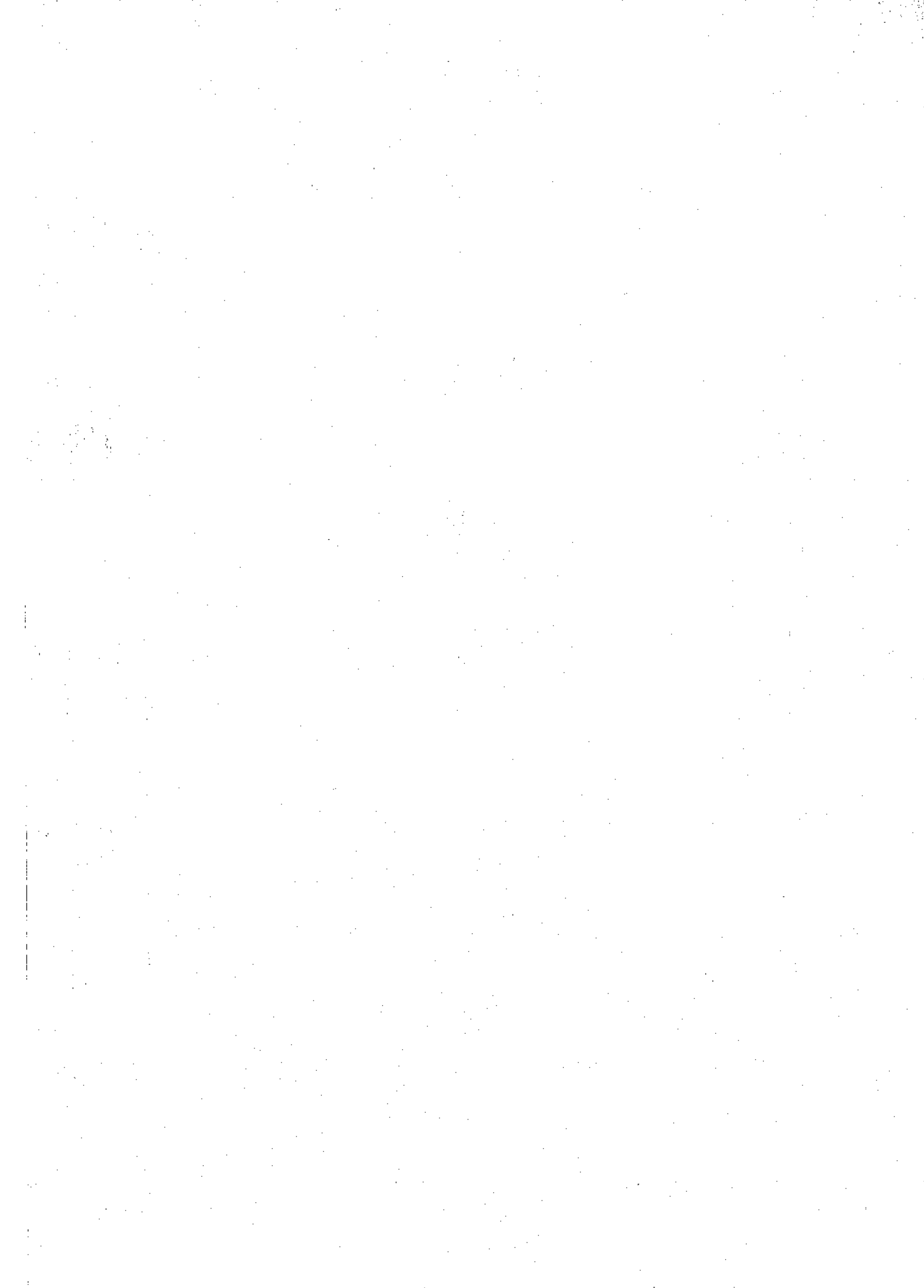
قراءة في متخيّل الرواية العربية الجديدة

الأستاذ الدكتور

فيصل غازي النعيمي

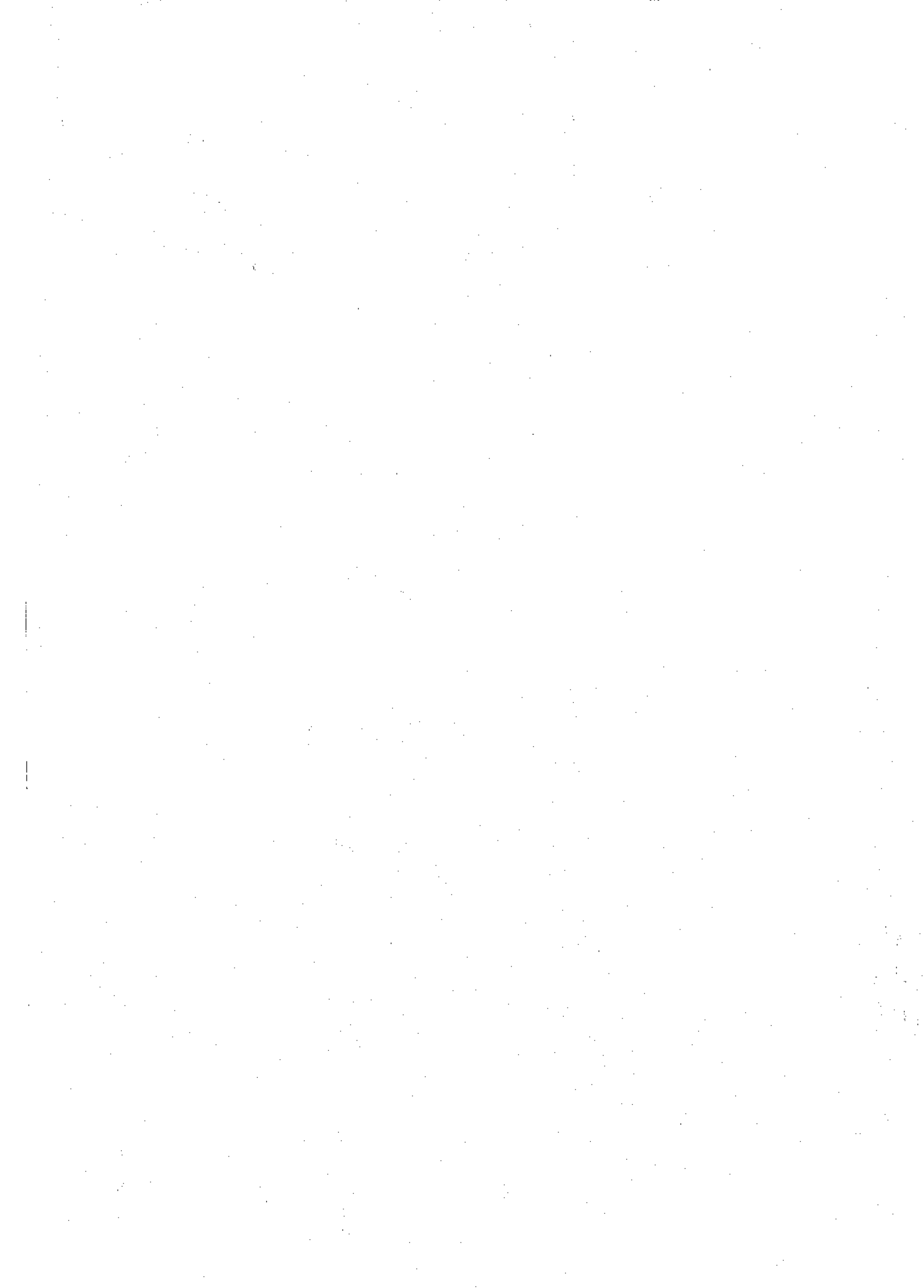
الطبعة الأولى

2020 م



الإهداء

الى أُمي
المنحوتة في ذاكرتي



الفهرس



المقدمة

لعل من أهم سمات الرواية العربية الجديدة نزعتها التجريبية القائمة على كسر الرتابة التقليدية للسرد ومكوناته، والانقلاب على الأسس الشكلية والثوابت التعبيرية المرتهنة بأنظمة كتابية محصورة في سياقات نوعية وجنسية، ودوائر تاريخية وسوسيوثقافية، ومدارس فنية وأدبية لها تجلياتها المختلفة على المستويين الجمالي والفكري.

إن التبدل النوعي والاجناسي يفرض تمثيلاً مغايرًا على مستوى إعادة الخلق الكتابي وإعادة الاستقبال والقراءة، ومن هنا فإن الرواية العربية شهدت انقلاباً كتابياً ورؤيوياً منذ النصف الثاني من القرن المنصرم نتيجة لعوامل عدة منها ما يتصل بالواقع الاجتماعي والسياسي السائد آنذاك، ومنها ما يتعلق بالتطورات الهائلة التي لحقت بالسرد نظرياً وإجرائياً، وبالتأكيد لا يمكن إغفال العامل الذاتي الملتصق بالمبدع العربي الذي حاول تأصيل النص الروائي ومدّ الجسور الإبداعية تارة إلى تيار الحداثة الغربية وتطوراتها المتسارعة وتارة أخرى إلى التراث الحكائي العربي القديم وتحديداً حكايات ألف ليلة وليلة والمقامات والمنامات. ومنذ الربع الأخير من القرن العشرين بدا واضحا تأثر الرواية العربية بمدارس روائية مغايرة للسياق الغربي التقليدي، سيما الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية والرواية اليابانية والأفريقية.

إن هذا التحول لم يأت بشكل فوضوي بل هو نتيجة طبيعية لتراكم معرفي ورحلة سردية في كتابة الرواية تمتد لقرن من الزمان تقريبا، مما حدا بالكاتب العربي أن يستلهم منهجا مغايراً في صياغة نصه السردي الجديد.

وبالتأكيد فإن مفهوم الرواية العربية الجديدة إشكالي بامتياز، وذلك لتعالقه أولاً مع تيار الرواية الجديدة في (فرنسا) على مستوى التسمية ولعدم وضوحه بدقة ثانيا، فهو مفهوم واسع جداً ويشمل تيارات روائية كثيرة ومتعددة ومختلفة، وإذا

عدنا إلى التشابه والاختلاف بين تيار الرواية العربية الجديدة والرواية الجديدة في فرنسا، فسنجد أن عوامل الاختلاف أكثر بكثير من عوامل التشابه، فالرواية الجديدة في فرنسا ذات توجه فكري خاص بها متأسس على رؤية تشيؤية للوجود، بينما الرواية العربية الجديدة (في الغالب) ذات نظرة إنسانية عميقة وشاملة، فهي تؤنسن غير المؤنسن في سبيل التعبير عن الواقع المرير الذي ترتكز إليه.

لا يمكن تحديد تاريخ معين ومحدد لهذا الاتجاه الروائي ولو حتى من خلال مجموعة كتابية؛ لأن الرواية الجديدة ما هي إلا سلسلة من الكتابات السردية لكتاب مختلفين من أقطار متعددة، تجمع بينها النزعة التجريبية التي تحيد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع- إما في تنظيم عملية السرد أو في الأسلوب أو في كليهما من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع أو تغيير هذا الإدراك[1]

إذا المسألة لا تتعلق فقط بالشرط الكتابي الذي يعيد تنظيم المنطق السردي، بل في عملية إدراك العالم ومن ثم إدراك العالم السردي الموازي أو المخالف له.

وبما أن الرواية العربية الجديدة قامت على أنقاض الرواية الواقعية لذلك اختلفت رهانات الخبرة الجمالية والوعي الجمالي المؤسس للشكل الفني للنص الروائي، إذ أصبح (الانتهاك) بمفهومه الاسلوبي سيرة تجمع هذه النصوص والكتابات، فضلا عن الطرح الجديد للقضايا الإشكالية (سياسية/ اجتماعية/ دينية/ ثقافية)، فنقد المحرمات واللايقين والشك المعرفي، والثقافة السردية العميقة والتواصل الإجناسي واللغة الشعرية والتهجين اللغوي والتجريب الكتابي والتوسل بتقانات سردية غير مألوفة والتواصل مع التجربة الروائية العالمية بكل تمفصلاتها وعدم الانغلاق على الرواية الغربية، والربط الواعي بين التراث

---

(1) الفن الروائي: ديفيد لودج، ت: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002: 121.

والحداثة، كل هذه تمثل أهم سمات الحساسية الجديدة في كتابة الرواية العربية التي وصلت مرحلة متقدمة من التطور والنضج مع بداية الألفية الثالثة.

في كتابنا هذا دراسات لروايات عربية مختلفة من بلدان شتى، ما يجمع بينها انها تنتمي الى بيئة جغرافية متنوعة تطرح أسئلة فكرية ووجودية وأخلاقية تتعلق بالإنسان العربي في مرحلة ما بعد الاستقلال الوطني وصعود التيار القومي والحساره، وظهور الجماعات الدينية فكريا وعسكريا.

النص الروائي العربي الجديد واسع جداً ولا حدود له وهو يمتد زمنياً وجغرافياً على مساحة كبيرة، والمنطلق الأساس فيه أنه نص يأبى التصنيف والتجنيس السهل، فهو نص مفتوح على كل الاحتمالات والأسئلة، يطرح مسألة الهوية في المقام الأول ويبني معماره الخاص به على وفق إدراكه للعالم ورؤيته الجمالية ثانياً.

النصوص الروائية في هذه الدراسة تجمع بين كتاب مختلفين في توجهاتهم الأدبية والفكرية وطرائق كتاباتهم، مما يوفر أنموذجاً حكائيا قابلا للقراءات المتعددة والمتباينة، فأدوار الخراط في مجمل خطابه الروائي، خاصة في (حجارة بوبيللو) يشرعن لكتابة سردية تحطم الثوابت الروائية التقليدية وتمزج بين السردي والشعري من جهة والسردي والمونتاجي من جهة ثانية، ويواجه العالم بأسئلة وجودية وإنسانية تبدو ساذجة وعميقة في الآن نفسه، ويؤسس متنه الروائي وفق المبدأ الفلسفي الشهير (أنا أشك) مبتعدا عن يقينيات عالمه الواقعي والمتخيل.

أما حسن حميد الروائي الفلسطيني/ السوري فهو يقدم رواية شائكة على المستوى الرؤيوي (مدينة الله) تعيد طرح إشكالية الهوية والعلاقة مع الآخر وفقا لسؤال أخلاقي يرتبط بقضية الوجود العربي في مدينة القدس.

ويعيد واسيني الأعرج في رواية (شرفات بحر الشمال) صياغة متنه الحكائي على وفق رؤية جمالية ضمن شعرية سردية شفافة تسمح بالتداخل الإجناسي على أكثر من شكل فني وهو يرفع الأقنعة عن وجوه الوطن المختلفة والمزيفة.

ويباغت الروائي العراقي الراحل (سعدي المالح) القارئ برواية متعددة الوجوه صغيرة الحجم، تحافظ على قيم الرواية وروحها عبر كثافة سردية تمتح من التشكيلي والموسيقى والأسطوري والديني، وتتوزع أسئلتها الأخلاقية والوجودية ما بين القومي والإنساني والفردي، وكل ذلك يأتي ضمن متتاليات سردية/ موسيقية/ تشكيلية تنقل هموم الوطن وهي غير مكترثة لا بالتسلسل الزمني ولا بالحدود التقليدية لعناصر الحكي.

ويقدّم عبدالمنعم الأمير مدونة سردية (فارابا) فنتازية واقعية تعتمد على شعرية السرد الكابوسي ويستثمر الكوميديا السوداء وروح المفارقة لتعزز الصورة الديستوبية المرعبة للمدينة العربية المعاصرة في بدايات الألفية الثالثة.

ويستمر الأديب الفلسطيني (ابراهيم نصر الله) في اخضاع نصوصه السردية لمختبرات التجريب النصّي ففي رواية (حمى البراري) التي تعد أنموذجاً مهماً للرواية العربية الجديدة، يحاكي نصر الله العالم الداخلي للإنسان العربي حيث الهزيمة والتخلف والنكوص والعزلة بمعنييه المادي والنفسي، والعالم النصي بكتابة تعيد صياغة الاشياء والعالم والادراك لهما.

وفي الختام فإن هذه القراءات اجتهدت المقاربة المختلفة والنوعية والمحفزة لنصوص عربية مميزة في صياغتها الشكلية ورؤاها الجمالية والفكرية.

أ. د. فيصل غازي النعيمي

تشرين الثاني 2018

النص الروائي بين الحدث التاريخي و تأسيس القدسي

قراءة في رواية (في انتظار فرج الله القهّار)

تنبني رواية (في انتظار فرج الله القهّار) للروائي العراقي سعدي المالح في تمفصلاتها الكبرى وخيوطها الدقيقة على وفق رؤية فنية تتوسل التجريب السردي بأشكاله المختلفة، ولا تتوقف عند حدود السائد والمألوف بل تنطلق نحو فضاءات متجاورة ومتباعدة في الآن نفسه، وتبرز في هذا المكان روح العبث وهي تؤطر الحكي وترفعه من أرض الواقع إلى مقامات التجديد والإبداع، وتدفع بالسرد للخروج على الانساق السائدة لحو عوالم تعبيرية تجتهد بأن تبتعد بهذه المدونة السردية عن تقليد سرديات سابقة – وإن كان في حدود معقولة – لذلك حاولت هذه الرواية أن تضبط منطقها الداخلي المتخيل من خلال مقولة فكرية / سردية / تاريخية ترى بأنّ روح الرواية هي روح التعقيد والاستمرار[1].

لا تميل الرواية إلى تقديم أجوبة تتعلق بوجود الإنسان العراقي في ماضيه البعيد وراهنه المعاصر بقدر ما تثير الأسئلة التاريخية والوجودية عن كينونته ومستقبله لكن ضمن شرط أساس وهو الوعي الجمالي بالتاريخ والحاضر، وبحكم انتماء هذه الرواية إلى تيار الرواية العربية الجديدة التي ظهرت في الثلث الأخير من القرن الماضي فإن بناءها العام يتميز بأنه قائم على ((عدم الربط بين الظواهر، ورفضه مبدأ العليّة أو السببية في بناء الاحداث وتمرده على جماليات الوحدة والتماسك والنمو العضوي، وتحطيمه مبدأ الإيهام بالواقعية، إن كل هذا يعني أن العالم يتصف بالغموض والارتباك والفوضى)) [2].

---

(1) فن الرواية / ميلان كونديرا / ت: بدر الدين عرودكي/ 25.

(2) انماط الرواية العربية الجديدة/ شكري عزيز الماضي/ 16.

من هنا إلتزمت هذه الرواية بشرط اساس يعدّ المكون المركزي في بنائها العام وهو استثمار روح التاريخ والعبث ويتجلى هذا منذ العتبة العنوانية القريبة تركيبياً من مسرحية بيكيت الشهيرة (في انتظار غودو)، وينبثق العبث واللامعقول هنا بوصفه هنا((المناقض للعقل أو الغريب عن العقل، ويقابله المعقول)) [1]. وبالتأكيد فإنّ هذا العالم المتصف بالعبثية تحاول الرواية خلقه بالاعتماد على الواقع والتاريخ، إذ تحفر عميقا في الماضي وهي تواجه الحاضر متخذة من تقنيات وأساليب مسرح العبث منطلقا لها وتحديدا ما يتعلق بعدم وجود حكاية ذات ملامح واضحة(أي بداية ونهاية) وإنما وجود وضعيات تتكرر إلى ما لا نهاية[2]. ويعتمد المتخيل السردي في هذه الرواية على مبدأ بلاغي بديهي يتعلق بالملفوظ السردي ومدى مطابقته لمقتضى الحال، أي قدرة المقام بوصفه (ملفوظاً وفعلاً تخييلياً) على التعبير السردي المرتهن بالرؤية الفنية، وبذلك تتطابق الشعرية اللفظية – إلى حدّ ما – مع مقولات السرد، فالنصوص السردية تتألف من مستويين هما: مستوى اللغة ومستوى الفعل، ويأتي ذلك ضمن مقامات متعددة تشكل دوائر تركيبية ودلالية متواشجة ومتداخلة تماما ولا يمكن عزلها والفصل بينها إلا لأغراض الدرس النقدي، وتتوزع هذه المقامات المحكومة بروح العبث واللامعقول ما بين (التاريخ الدموي لبلاد ما بين النهرين) و (جدل الموسيقي والسردي) و(فاعلية الأسطورة في تشكيل وبناء المتخيل السردي) فضلا عن (سطوة المقدس بتجلياته المختلفة) إنّ هذه المقامات لا تعمل منعزلة أبدا بل تتفاعل في خطاب سردي يوحي بالبساطة لكنه في الواقع شديد التعقيد وينهض على مقولات التجريب الروائي التي تحقق التفرد اللغوي والموضوعي مع إهمال واضح للمقولات التاريخية المنطقية والتأكيد على إبراز الجانب الجمالي المندمج في اللعبة السردية بطريقة فنية تحاكي الواقع لكن

---

(1) المعجم الفلسفي/ جميل صليبا/ 257.

(2) الدراما التجريبية في مصر (1960–1970) والتاثير الغربي عليها/ حياة جاسم محمد/ 126.

ليس من أجل مطابقته بل نحو مغادرته ومفارقته، أي أن النص يرتكز على التاريخ ولكنه لا يماهيه بقدر ما يجعل منه منطلقاً له نحو تحقيق شعرية سردية متعالقة مع المقدس بتجلياته المختلفة.

أولاً: التاريخ الدموي (جدل الذاكرة والراهن)

إنّ طبيعة العلاقة بين المتخيل السردي والحدث التاريخي تأخذ شكل التمثيل والتحويل وذلك من خلال الوضعية الطبيعية للخطابين المتغايرين فـ ((يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي، ويسائل الثاني الحاضر)) [1].

والاختلاف في طبيعة الخطاب لا تلغي العلاقة الجدلية بين التاريخ والرواية – ونحن هنا لا نستنطق الرواية التاريخية – هذه العلاقة المحكومة بروح الإبداع والمقيدة بشروط التاريخ ،إن العلاقة بين التاريخ والرواية ((قائمة على إرسالية مكشوفة تتبادل الإرشادات والعلاقات فيما بينها مناطق الوجود والحفر في الباطن التاريخي من جهة، والروائي من جهة أخرى)).[2]

إذا كان لا بدّ من إثارة هذه المقدمات عن العلاقة بين الخطاب التاريخي والخطاب السردي، فلا بدّ من ملاحظة نوعية هذه العلاقة التي تتأرجح ما بين: أن يحافظ النص التاريخي على بنيته وشكله داخل النص السردي أو أن يتماهى تماما بالسرد الروائي[3].

النوع الثاني الذي يتشكل من المماهاة بين الخطابين هو من يولد الجدلية الهيغلية ما بين الماضي والحاضر، بين البدايات المفتوحة وغير المحددة والنهايات

---

(1) الرواية وتأويل التاريخ/ فيصل دراج/ 9.

(2) جماليات التشكيل الروائي/ محمد صابر عبيد وسوسن البياتي/ 22.

(3) ينظر: توظيف التراث في الرواية العربية/ محمد رياض وتار/ 106.

المكتملة[1]. هذا الجدل الذي يحفر في الذاكرة ويراقب الراهن وينتج ملامحاً جديدة تحاول أن تنفذ إلى المستقبل.

اذاً التمثل الواعي للنص التاريخي وفهمه هو من يؤسس فيما بعد للتحوير والتحويل ضمن منطق مختلف عن التاريخ المحكوم بالتوثيق وهو منطق التخييل الإبداعي وهذا شرط أساس لا تتنازل عنه أية رواية تعدّ نفسها في مصاف (الفنية). ((كل رواية هي في حد ذاتها جنس أدبي تخييلي مهما بلغت مشاكسة أحداثها للواقع. كما إنّ عناصر التخييل توجد، تقريبا، في كل عمل روائي بأبعاده الفنية وطموحاته الخيالية الهادفة إلى خلخلة الإدراك العادي))[2].

وهنا لابد من التأكيد على أنّ صفة التخييل التي يتسم بها الجنس الروائي لا تتموضع في الحاضر فحسب بل تتشاكل وفقاً لاستحضار الماضي بالاعتماد على الذاكرة أو (الذاكرات)، والذاكرة في المحكيات السردية المتخيلة ((ليست متطابقة مع الواقع او مع معادلة للماضي أو الحياة ككل بقدر ما هي وعي بهذه المرجعيات، وإدراك منظم لتشابكاتها وتعقداتها، وخبرة حول معطياتها وقوانينها، تحتكم إلى كفايات الحواس في نسبيتها وجزئيتها. وبالتالي فإنها تمثل معبرا لازما وضروريا بين الواقعي والتخييلي إن لم نقل إنها المرجع الوحيد الذي تحيل عليه الكتابة، والمتبقي من ذلك الكيان المنفلت والمتدفق والموارب الذي نسميه الواقع))[3].

عن أي تاريخ تحكي رواية (في انتظار فرج الله القهّار) ؟ عن تاريخ محدد النوع والاتجاه ومتشظٍ تماما في الزمن، فالقيمة هنا ليست للحادثة التاريخية، وإنما لطبيعة الحدث التاريخي المستدعى من الماضي، لهذا تتباين الأحداث وتختلف

---

(1) الرواية وتأويل التاريخ: 10-11.

(2) سؤال التخييل في نصوص من الرواية المغربية/ عبدالاله قيدي/ 69 (ضمن كتاب النص الأدبي بين الواقع والمتخيل).

(3) تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية(مدخل نظري) / هشام العلوي/ 65(ضمن م.ن).

شخصياتها، وتتغاير الأزمنة ما بين مدى قريب معاش ومديات بعيدة جدا تستحضر، لكن الخيط الرفيع الذي يجمع بين هذه الأحداث التاريخية المعاد تشكيلها سرديا صفة رئيسة وهي أنّ الرواية تعيد كتابة تاريخ المهمشين والمقموعين وتحديدا التاريخ الدموي الذي لازم المجتمع العراقي بعيدا عن التاريخ المزيف (أي تاريخ السلطة الغالبة) وهذا ما يطرح إشكالية ما يسمى بـ(المحكيات الحقيقية)[1] في مواجهة المحكيات التخييلية ومدى المصداقية لكل منهما. إذ إن محكيات السلطة يتم انجازها في الغالب تحت إكراهات سياسية وضغوطات مهيمنة، وإغراءات سخية قد تدفع النص إلى منطقة التزلف والتزوير المقصود لبعض الحقائق والعمل على إلغاء الثقافة المعارضة[2].

يهتم التاريخ في العموم بتاريخ المجتمعات وقليلا ما يهتم بالفرد الإنسان إلا من خلال ارتباطه بحركة المجتمع، أما الرواية فهي ((تفحص البعد التاريخي للوجود الإنساني)) [3]. أي إنها التاريخ المنسي للإنسان والمجتمعات – والكلام هنا ليس عن الرواية التاريخية التي تتقصد أن تتمثل اللحظة الزمنية المحددة –.

ينهض عالم الرواية وهو يحشد لمجموعة كبيرة من الوقائع التاريخية على مجموعة من التقانات الزمنية والأسلوبية لعل أبرزها الذاكرة المتشظية والبعيدة تماما عن مبدأ التسلسل التاريخي فضلا عن البناء العشوائي لحوادث سردية/ تاريخية متجاورة في الفضاء النصي والدلالة العامة إلا أنها تتطور تطورا تاريخيا تراكميا إلا في حدود بناء المعنى.

---

(1) من النص إلى الفعل(ابحاث التأويل) / بول ريكور/ ت:محمد برادة وحسان بورقية/ 135.

(2) النص التاريخي بين الدلالة والتقريرية والمرمنطيقيا/ ابراهيم القادري بوتشيش/ علامات/ المغرب/ع(16) عن الانترنت saidbengrad.free-fr

(3) ينظر: فن الرواية / 41–42.

لا تبدو الحادثة التاريخية مفرغة من بعدها الإيديولوجي – على الرغم من إعادة بنائها سردياً– فالمؤطرات السوسيوثقافية تتحكم في قصدية النص وتوجهه بما يتناسب والبناء الروائي العام القائم على مبدأ (الإنتقاء) فـ (مذبحة الآشوريين) تقدّم بوصفها صورة من التاريخ الدموي في قمع وقتل المهمشين عرقياً، وإثنياً في بلد تتزاحم فيه الصراعات لكن ضمن رؤية جمالية لا تتقصد التطابق التام((كان الوضع عصيباً، ينذر بكارثة. الجرائد تواصل التحريض ضد الآشوريين، والحكومة قد احتجزت مار شمعون في بغداد، وراحت تهدد وتتوعد بقطع الرؤوس، بينما، في الحقيقة، كانت الرؤوس تُقطع فعلا، والأجساد تُطعن،ويُلقى بها في الحقول والطرقات بين القرى.

لقد عمّ الاضطراب قرى دهوك والعمادية جميعها، فوجهت الحكومة تعليماتها عبر مناشير ألقتها من الجو، إلى القاطنين في هذه القرى، تدعوهم لتسليم أنفسهم وأسلحتهم في سمّيل، اكبر قرية في المنطقة والوحيدة التي فيها مخفر للشرطة، ولم نكن نعرف أن الخطة ترمي إلى حصر ساحة المذابح قدر الإمكان للحد من انتشار الجيش على مساحة كبيرة من القرى، حتى إنني وبعد حديث مع مامور مركز الشرطة، الذي قدم ضمانات أكيدة أصبحت مقتنعا بجدوى التجمع في سمّيل. وأرسلت بنفسي في طلب الكثير من أقربائي وأبناء عشيرتي للمجيء إلى القرية، ففاق عددنا الخمسمائة شخص. تجمع أكثر من 150 منهم، وكلهم من أبناء عشيرتي، في بيتي الذي رفعتُ على سطحه العلم العراقي والعلم الابيض))[1].

يشتغل النص السردي – في المقتبس السابق – المشحون بالذاكرة التاريخية على وفق مستويين: الأول إنه يحاول أن يجمع ما بين الواقع والتخييل، مابين الحادثة التاريخية وبين الفعل السردي المتخيل، لهذا يحشد بعض الوقائع التاريخية (الواقعية) ليعطي للنص بعداً وزخماً بمصداقية ما جرى، وبعد ذلك يؤجل سرد الحوادث

---

(1) في انتظار فرج الله القهّار/ سعدي المالح/ 79.

التاريخية، ليُفعّل من عملية التخييل السردي التي تروي للشخصيات الهامشية تاريخياً والفاعلة إنسانياً وسردياً، والتي تحاول الإنفلات من تاريخ السلطة عبر المراوغة بعيدا عن التاريخ الرسمي الذي يؤرخ للحوادث((تصورنا انه يريد ابتزازها وإذلالها فقط، لكنه كان جادا. اخرج قداحة انكليزية من جيبه وأشعل طرف فستانها. رفعنا أصواتنا بالصراخ. انتزعت الفتاة نفسها من بين أيدي الجنود الذين لم يتوقعوا هذا التصرف من قائدهم، وتركوها تفلت ما أن رأوا ألسنة النار تأخذ بها، ركضت المسكينة بإتجاه البيادر ولهيب النار يرتفع منها أكثر كلما أسرعت في الركض إلى أن شلت حركتها، فسقطت على الأرض تواصل احتراقها. لم يجرؤ أحد على الاقتراب منها. كنا نحترق مثلها من الداخل)) (1).

تتكاثف في النص المفردات الدالة على القمع والعنف والتنكيل والتدمير التي تتحول إلى بيانات سردية صغيرة تنفتح على تاريخ كامل من الاضطهاد والتغييب على مستوييه الجسدي والنفسي.

اما المستوى الثاني فهو يشتغل منطلقا من جدلية الذاكرة والراهن فالحادثة التاريخية لها ما يماثلها في الراهن (راهن النص) لهذا تتجاوز الحوادث على الرغم من تباعدها زمنياً إلا أنها تنصهر في دلالية واحدة تفضح ممارسات السلطة وتدينها، ويستثمر النص الروائي في هذا المقام العجائبية واللامنطقية وهو يؤسس لعبثيته من تحول (الأرواح) إلى شخصيات فاعلة في فضاء النص الذي يتحول من (سمّيل) إلى (البصرة) في حركة ذات اتجاهين أي لا تتوقف عند مسار واحد للتدليل على أنّ مأساة الوطن واحدة ((لمحت عند سور كلية التربية الرياضية حركة لأشباح وسط الظلام. حاولت الاقتراب من الأشباح. خفتُ، توقفت في مكاني أراقب الوضع. وسمعت بعد فترة نباح كلاب تتقاتل، ففهمت أن الأشباح لكلاب وليست لبني البشر. تقدمت بخطىً حذرة فرأيت عشرات الجثث متكومة على بعضها البعض،

---

(1) الراوية/ 82.

وكانت الكلاب منهمكة بنهشها، فالتفتت الكلاب إليّ وحسبتني أشاركها الغنيمة. زجرت ونبحت، لكني كنت مصراً على رؤية جثة أخي. تقدمت بثقة أضيء بالمصباح اليدوي. تراجعت بعض الكلاب قليلا وهي تنبح. أرسلت حزمة من ضوء مصباحي اليدوي على بعض الجثث، لم أتعرف فيها على أخي. انتقلت لحو مجموعة أخرى، أمسك رؤوسها من شعرها، أقلبها، لأرى الوجوه، كانت الكلاب مزمجرة. رأيت وجه أخي مفتوح العينين مُبحلقاً في السماء كأنه يعاتبها، وكانت جثة ممزقة وقد نهشتها الكلاب)) [1].

على الرغم من تأكيدات الراوي (المشارك) على صدقية الحدث إلا أن عجائبيته تنبثق من عبثيته المرتكزة على اللامنطق في العقل الإنساني إذ يتحول الحيوان (الكلاب المتوحشة) إلى معادل موضوعي يعبر عن الوجه المتوحش للسلطة الحاكمة ومن هنا فإن المرجع التاريخي للبنية السردية (وهو يروي أحداث عام 1991) يتموقع في الفضاء الزمكاني بوصفه مرجعا حيّاً في الذاكرة الإنسانية للشخصية العراقية المعاصرة، وبذلك تتجذر العلاقة بين الشكل السردي في تحولاته من جهة ووظيفته الدلالية من جهة ثانية ((إنّ الشكل الأدبي في تميزه النوعي، وفي متغيراته البنائية – الجمالية، يؤدي وظيفة دلالية تخص هذا المرجع الحيّ الذي تحيل عليه وإن كانت تذهب أبعد منه)) [2].

تستند الرواية وهي تروي تاريخ القمع والتهميش إلى مسألة فكرية وجودية تبحث في أصل الهوية الوطنية بغض النظر عن المرجعيات القومية والدينية والإثنية، وتتراكم في نص الرواية مقطوعات سردية ذات مرجعيات سياسية – اجتماعية يوظفها الكاتب على أنها شكل من أشكال الإقصاء القسري والإبعاد عن الوطن نتيجة لمفارقات تاريخية (حقيقية ووهمية) ((بعد وصولي رأيت الكثيرين سبقوني

---

(1) م. ن/ 57.

(2) الرواية العربية(المتخيل وبنيته الفنية) / يمنى العيد/ 31.

إلى هنا من بريطانيا وأمريكا واستراليا ودول أخرى، يهيمون على وجوههم في هذه المنطقة، وقد عبروا جميعهم بشكل غير شرعي من مدينة زاخو الشمالية لأن الجنسية العراقية أسقطت عنهم منذ ذلك الوقت.

وأشار أيوب إلى مجموعة أرواح هائمة بالقرب منّا وقال:

-ها هيَ ربما تعرف بعضها.

ورأيت نفسي بين مجموعة من الأرواح المعذّبة. بعد لحظات قدّم لي أيوب رجلا في مثل عمره:

-هذا يعقوب قضى عشر سنوات في السجن، من عام48 حتى عام 58، ثم اسقطوا عنه الجنسية العراقية ورموه خارج البلد.

سألته وأنا أتذكر بعض رفاق له إلتقيتهم أحياء:

-هل عذبوك كثيرا يا يعقوب.

قال كمن يعرف لماذا أسأله:

كثيرا، وكانت غايتهم أن ارحل، أهجر بلدي.

-ماذا كنت تقول لهم؟

-كنت أقول ((هذا بلدي ولن أغادره)) عرضوا عليَّ مرتين أن يطلقوا سراحي اذا ما غادرت، لكني رفضت وبقيت في السجن))[1].

لا يتم التطرق إلى مسألة الهوية الوطنية إلا من خلال سرد التاريخ السياسي للعراق المعاصر باضطراباته الكثيرة، ويزخر النص بالإشارات الزمنية / التاريخية (1948-1958) التي تحيل إلى وقائع معروفة ومحددة، لكن النص السردي يعيد صياغتها على وفق بنية سوسيونصية تناقش مسألة الهوية والانتماء والإقصاء وكل هذا مرتبط بتاريخ القمع والتنكيل والتدمير.

---

(1) الرواية / 88-89.

وتبلغ عبثية التاريخ ولا جدوى الحاضر قمتها في المعرض الرمزي/ الواقعي حيث بيع الأعضاء البشرية في مشهد تاريخي / فانتازي ((شعرت بالرضا لهذا التحدي، ونظرت من حولي، فرأيت الملك يتربع في الجنائن المعلقة بنخيلها وكرومها وتغريد طيورها وخرير مياهها وهدوئها (....) ومن هناك من بوابة عشتار تدخل مواكب المحتفلين بالسنة الجديدة بأزيائهم الجميلة وهداياهم الثمينة وأغانيهم. وعند حافة السور أقيمت سوق ضخمة عرض فيها كل ما لذّ وطاب من المأكولات والبضائع ومختلف الأعضاء البشرية والأطفال))[1].

ويتجلى في هذا النص روح العبث المتحكمة في أجواء الرواية ككل والمنبثقة من جدل الماضي والحاضر وما يترشح عن ذلك من دلالات متعددة ومختلفة أهمها محاورة التاريخ ولا سيما التاريخ غير المحدد بلحظة زمنية بل المنفتح على فضاءات بلاد ما بين النهرين.

ثانياً: سطوة المقدس وتجلياته المختلفة:

يكتسب المقدس بمختلف تجلياته مشروعيته عندما يضع الناس حدوداً له، لا يمكن تجاوزها إلا بخرق المحرمات وانتهاكها، لهذا يبقى المقدس خالداً في الذاكرة وعصياً على النسيان. والمقدس لا يتميز عن غيره ولا يكتسب دلالات التقديس والاحترام إلا باتساع حجم الطاقات الممنوحة له[2].

ويتشكل المقدس في رواية (في انتظار فرج الله القهّار) بوصفه نظاماً رمزياً قائما على مرجعيات ثقافية متعددة ومختلفة، وقد يؤدي هذا إلى التناقض والتنافر عند ملامسة البنى السطحية للنص، إلا أنّ توظيف الكاتب احتمل قدراً من التعقيد

---

(1) الرواية / 135.

(2) المقدس(المصطلح والمفهوم) / عبدالعلي الدكالي/ الفكر العربي المعاصر/ بيروت- باريس/ ع(118-119) / 2001:68.

مما وفر للنص تعدداً في الطبقات التركيبية والأسلوبية وبهذا انصهرت هذه المرجعيات المختلفة في عملية تدليل موحدة ومعبرة.

يبرز المقدس الديني متجاورا مع التاريخ الدموي، مما يفرض إنوجاد جدلية المقدس والمدنس والحياة والموت والذاكرة والراهن مع التأكيد على أن المقدس الديني يتحول إلى (أمل مفتوح) في زمن محكوم بالتماثل على الرغم من اختلاف دوراته ((الماضي مفتوح والعودة له ضرورة سردية كي يتضح المعادل بين الماضي والحاضر. الآن الذي أخذ كثيرا من الماضي وسلطاته الاجتماعية والثقافية والسياسية. انه ذاكرة سوداء ومرويات ملوثة بالدم والتشرد والنكوص لحو الخيبة والفقدان (...) إنه تاريخ أسود، كان فيه الإنسان المهمش مقصياً ومطارداً وملاحقاً، وظل فيه حتى هذه اللحظة هو كذلك ولم تحصل متغيرات / متطورات في حركته. وكأن الإنسان محكوماً بالنمطية والتماثل، التشابه بين الماضي والحاضر))[1].

يتجلى المقدس في بنية الرواية منذ عتبة العنونة التي تحيل في مداها الدلالي الواسع على مفهوم ديني مقدس يتعلق بظهور (المهدي المنتظر) أو (المسيح) فضلا عن الفضاءات المقدسة والطقوس والكرامات واللغة. تنفتح الرواية في فصلها الأول على ما يشبه المقدمة التي تؤسس لما بعدها وتحديداً سطوة (المقدس) المندمجة تماما في المتخيل السردي عبر شخصية (الأم الكبرى) التي تقاوم الموت وهي في لحظات الحياة الأخيرة عبر سرد يتوسل تجليات المقدس التي تبتديء بالمكان (الكنيسة) والصوت الذي (هتف) ((أصرت العجوز المريضة على مرافقة ابنتيها إلى الكنيسة لحضور القدّاس الاحتفالي بعيد الفصح، ولم تجد نفعا توسلاتهما في أن تتراجع عن مطلبها وتصلي في هذا العيد أيضا في البيت، كعادتها منذ سنوات طويلة، منذ أن تسللت آلام الروماتزم إلى مفاصلها وأقعدتها. فرضخت ابنتاها لرغبتها وقررنا نقلها بالسيارة إلى الكنيسة الجديدة المشيدة في السنوات الأخيرة التي

---

(1) الفار ياكل الشوكولاته (الموروث في مرويات سعدي المالح) / ناجح المعموري/ 14.

لم يتسنَّ لها رؤيتها بعد. إلا أنّ رأس العجوز كانت يابسة إلى درجة أنها رفضت أيضا هذا الاقتراح، وأصرت على أن يمسكانها من ذراعيها ويساعدانها على المشي على قدميها إلى الكنيسة القديمة التي اعتادت الصلاة فيها طوال حياتها. حجتها الوحيدة كانت أن صوتاً هتف بها وأمرها أن تذهب إلى هذه الكنيسة بالذات))[1].

تفضي هذه الفاتحة النصية ذات المرجعيات والدلالات المقدسة إلى ما بعدها (تجليات المقدس) وينطوي استدعاء المكان المقدس بشكليه (القديم والجديد) والطقوس المصاحبة له والمتمثلة بالـ (الفصح) على دلالات ستتعلق بالأبعاد الثقافية والرمزية للصلاة والقداس والفضاء في الديانة المسيحية ولا سيما استعادة الأجواء الرمزية والعاطفية لـ (آلام السيد المسيح).

((خروجها في عيد الفصح لتستعيد آلام يسوع التي انحرفت تماما بالأصل اليهودي لهذا العيد المقترن مع أسطورة خروج القبائل الرعوية من مصر. واستعادة آلام المسيح، تذكير بآلام الكثير من المعنيين، وربما هي واحدة منهم، لأنها كانت وظلت تعاني من آلام الروماتزم، المعطلة لحركتها))[2].

ويتمظهر المقدس في (القُدّاس) ورسالة (بولس) و(أنشودة الشكر) التي تقدّم في النص السردي باللغة الأصلية (السريانية) وتترجم في الهامش إلى العربية بوصفها نوع من المحافظة على الخصوصيات المقدسة ((الحق يقال، إن العجوز تأخرت قليلا عن موعد القداس وعندما دخلت القاعة، فُتح ستار المذبح، وهذا يعني أن القُداس كان قد بدأ لأكثر من ربع ساعة. وارتفع صوت الشعب يُرتِّل أنشودة الشكر:

لاخو مارا دْخُلا مودينان

ولاخ إيشوع مشيحا مشبحينان

دأتّو منحانا دبغرين

---

(1) الرواية / 7.

(2) الفار ياكل الشوكولاته/ 16-17.

وأتو باروقا ذنوشاثن (*)

وعندما جلست كان الكاهن قد رتّل دوره، فصدح صوت الشماس مطالباً المصلين أن يرفعوا أصواتهم جميعا ويمجّدوا الله الحيّ، حينئذٍ تمكنت من الإنضمام إلى الشعب في ترتيلة التقاديس الثلاثة بلحنها التقليدي:

إياك يارب الكل نشكر

وإياك يايسوع المسيح نمجّد

فأنت باعثُ أجسادنا

وأنت مخلص نفوسنا)) [1].

تبدو سطوة المقدس من خلال قلب المواقع فالمتن (السرياني) تجاور مع الخطاب السردي (العربي) بينما أصبح الهامش المفسّر والمترجم باللغة العربية، وبهذا يكتسب النص الديني قدسيته ماضيا وحاضرا وتبقى فاعليته مستمرة عبر طقوسه والمحافظة على هويته اللغوية الأصلية.

وعلى الرغم من تواتر المظاهر المقدسة (مقبرة/ صلاة/ شمعة) فإن خاتمة الفصل الأول المتمثلة برسالة الأم إلى الابن تمثل الأساس الذي ارتكز عليه المقدس فيما بعد ولا سيما الصلات والتماثلات بين (فرج الله القهّار) والشخصيات الدينية التي ستظهر في نص الرواية فيما بعد ((في الطريق تعجب كل من صادفها ولا سيما الذين رأوها تذهب إلى الكنيسة مسنودة على ابنتيها، بينما ترجع الآن وهي تمشي وحدها وابنتاها تسيران وراءَها. واستطاعت فعلا أن تقطع المسافة من الكنيسة إلى البيت بأقل من أربعين دقيقة، لكن ما أن وصلت البيتَ حتى وقعت أمام الباب لاهثةً. هبت ابنتاها لمساعدتها. قالت لهما: أتركاني، أخبرا أخاكما أن يوصل وصيتي

(*) بالسريانية.

(1) الرواية / 9.

هذه إلى فرج الله القهّار، فهو يعرفه ؛ وأخرجت من جيبها مظروفاً كانت تحمله معها دائما، وقبل أن تسلمه ليدِ ابنتها الكبرى أسلمت الروح)) [1].

إن الوضع السردي الذي عاشته الشخصية (الأم) يدل على الاستمرارية والتواصل بين الأجيال بحثا عن: فرج الله / الأمل/ المخلص/ المنقذ/ اليوتوبيا المنتظرة، إلا أنه يمثل مفتتحا سردياً لقضية أكثر فاعلية وهي استمرار المقدس في لعب دوره في الحاضر كما في الماضي (البعيد أو القريب). وهذا ما يتجلى بوضوح في المرويات المستندة إلى فكرة (الإمام المعصوم) وتجاورها مع (قيام المسيح). ويتجلى المكان المقدس (سامراء/ السرداب) بوصفه محفزاً سردياً/ ثقافياً/ عقائدياً/ عرفانياً/ للفعل الحكائي المنبثق من مرويات الإبادة والحروب المتكررة ((دخلنا السرداب، مشينا قليلا في دربٍ غير مبلطٍ أوصلنا إلى درجٍ قديم، هبطنا سلمه وصاحبي يتلو بصوت مسموع:

السلام عليك يا داعي الله ورباني آياته، السلام عليك يا باب الله وديان دينه، السلام عليك يا خليفة الله وناصر حقه، السلام عليك يا حجة الله ودليل إرادته، السلام عليك يا تالي كتاب الله وترجمانه، السلام عليك يا بقية الله في أرضه، السلام عليك يا ميثاق الله الذي أخذه ووكده، (....) إلى أن وصلنا شباكا من خشب الساج، وبابا مفتوحاً أمامه مجموعة من الأحذية. ونزعنا أحذيتنا واجتزنا الباب لنجدَ أنفسنا في ردهة صغيرة مفروشة بسجادة متواضعة تنيرها بضعة شموع في صدرها (....) تراقص ضوء إحدى الشموع، ثم تقدم نحوي ووقف أمامي فتبدى منه وجه نوراني، شعرت برجفة تنتابني، وخوف يستقرّ في أعماقي في مواجهة رهبة الموقف سألته من أنت ؟ قال أنا فرج الله القهّار ثم ذاب في لهب الشمعة المتراقص، خرجنا من السرداب بسرعة وكلانا يرتجف)) [2].

---

(1) م.ن / 18-19.

(2) الرواية / 66-67.

انحرف النص السابق في خاتمته عن السياق التقليدي لبناء المقدس المتفرد اذ حاول ان يجمع بين المقدس المسيحي والمقدس الإسلامي بالاعتماد على المتخيل الشعبي والتوثيق التاريخي والجانب العقائدي مما يمهد لتحول سردي يختص بالشكل والمضمون معا أي مسألة تأصيل النص بالمرويات المقدسة ذات الصلات التراثية وانفتاح السرد الروائي على معطيات ثقافية وسياسية ودينية.

ثالثاً: فاعلية الأسطورة:

إن طبيعة العلاقة وعمق الوشائج بين النص السردي الحديث والميثولوجيات القديمة معقدة جدا ومنفتحة في الوقت نفسه، فمن العسير أن نجد نصاً روائياً لا يقيم علاقة مع نص أسطوري وان كان على نحو بسيط جدا، ولعل انجذاب الأديب نحو الأسطورة يعود إلى ما تتمتع به من بعد إنساني وبناء فني متكامل العناصر والأدوات، فضلا عن أن الدور المشترك لكل منهما في الحياة الإنسانية فالأساطير تولد ((وتأخذ في التطور ضمن مجتمعات فعلية ملموسة، مجتمعات معرضة للحروب والأزمات الداخلية وفوق كل شيء العمل اليومي وقسوة الزمن))[1]. والرواية ما هي إلا تجربة خاصة للفرد والمجتمع، والعلاقة النشوئية الجدلية هي الرابط الأساس بين الرواية والأسطورة، وهما قد يتداخلان، وقد يتبادلان الأدوار ببعض التحفظ في لعبة الدخول إلى دائرة المقدس أو الخروج منها[2].

وبما أن الأسطورة نص دلالي ونسق من التواصل[3]، فهي تشتغل في النص السردي بوصفها قوة تفسيرية وتكاثفاً دلالياً يعطي للرواية بعداً (زمكانياً) مستمراً.

لا تأخذ الأسطورة في رواية (في انتظار فرج الله القهّار) حيزاً نصيا واسعاً، لكنها تعوض هذا من خلال الحضور الدلالي الكثيف المتمثل بقضايا إنسانية ذات

---

(1) الأسطورة والرواية/ ميشيل زيرافا/ ت: صبحي حديدي/ 8.

(2) الأسطورة في روايات نجيب محفوظ/ سناء شعلان/ 38.

(3) الأسطورة اليوم/ رولان بارت/ ت:حسن الغرفي/ 5.

مرجعيات ميثيولوجية (الموت،والحياة، والحب، والانبعاث، والحكمة، والجنس، والخصب). ويعكس توظيف الأسطورة في البناء الروائي مفارقة تتعلق في أحيان كثيرة بقلب الأدوار والدلالات وهذه قضية تتعلق بشعرية النص السردي المفارق لمرجعياته المتعددة.

تنبثق أسطورة (طائر الفينيق) حيث الموت والانبعاث من تحت الرماد في نص الرواية بشكل يجعل منها معادلاً موضوعياً للوطن الواقع تحت تراكمات القمع والقتل والتدمير الذاتي للإنسان العراقي ((وراح يلتقط صورة إثرَ أخرى للرماد المتبقي من الوطن المحترق. سألت: يا طائر الفينيق أين أنت لتنبعث من هذا الرماد، ألم أحرق نفسي لأبعث من جديد)) [1].

على الرغم من ضآلة التواجد النصّي للأسطورة فإنها تمارس حضورها بفعالية كبيرة تمتد إلى أبعد من الحضور النصّي فهي تتحرك من الماضي السحيق حيث الأسطورة الدالة على الموت والاندثار والتحول إلى رماد ومن ثم العودة إلى الحياة بقوة عبر الانبعاث المعتمد على القوة الذاتية، إنّ احتراق الذات يتجسد في النص الروائي وعالمه المتخيل في أكثر من صورة أبرزها تكرار التاريخ الدموي لبلاد ما بين النهرين حيث يتداخل بناء الأسطورة ودلالاتها تماما مع البناء السردي وتتحول الأسطورة إلى نسيج سردي يضمّ المقولات العامة للنص الروائي. وتبدو مفردات (الرماد/ الوطن/ الاحتراق/ طائر الفينيق/ احتراق الذات) في استعمالها في النص الروائي أكثر قدرة على التعبير عن دلالات عنونة الرواية الدالة على الأمل وانتصار الحلم المستخلص من توظيف الأسطورة بأبعادها التاريخية والسياسية والاجتماعية.

لا تشتغل أسطورة (عشتار) على وفق معطياتها الميثولوجية المعروفة فهي تتماهى تماما مع الشخصية الروائية (العازفة) والشخصية المؤسطرة (أورنينا)

---

(1) الرواية / 102.

للتدليل بشكل واسع على عملية الخصب المستمر الموازي للموت في العراق، ومن المعلوم أن أورنينا ليست اسماً وإنما هي لقب يعني (سيدة الهياكل المقدسة) وكذلك هي رمز للشعر الغنائي وملهمته وتحديداً الذي ينشد في معبد (عشتار) إلهة الحب والخصب[1]، ومن هنا تنشأ حالة اندماج ثلاثية الأطراف بين (عشتار وأورنينا ونينا العازفة)، اندماج بين الإنسان العادي والأسطوري المقدس في متن الرواية ((تمدّدت على الشاطيء. جاءت حاملة طفلا، قدّمته لي: هو ذا طفلك وتمددت جنبي، رحت الاعب الطفل، لكنها لم تمهلني طويلاً، فنهض فجأة قبل أن أهنأ به، انتزعت الطفل وقلبي معاً. وضعت قلبي مع القوس في المحفظة تناولت المحفظة بيدها اليمنى وأمسكت الطفل بيدها اليسرى وذهبت.

ركضت وراءَها:

- إلى أين؟ تتركني من دون قلب؟

- لقد قسوت عليه كثيراً.

- لا عليك، إنه قلبي.

- لكنكَ منحته لي.

- وابني أين تأخذين ابني؟

- إنه ابني، أنا الذي ولدته))[2].

وفي نص آخر تتجلى حالة الاندماج الكلي بين الأطراف الثلاثة ((مددت عنقي لأرى ماذا حلّ بالعازفة الشقراء، فإذا بها ترتدي ملابس (أورنينا) المزركشة تعزف بأناملها الناعمة وتغني:

كلكامش بن لوكال بندا

الكليّ القوة، الكليّ السناء

---

(1) ينظر: اورنينا.. القيثارة السومرية/ فايز محمد جاموس عن الانترنت:
www.wenda.alwenda.gov.sy

(2) الرواية/ 102-103.

الباحث عن الحياة الأبديّة

يمشي مختالا في أوروك

رافعاً رأسه كالثور الوحشي

كنت أتابع العازفة عندما جاءت الأفعى بالقهوة والماء، وضعتهما بتأنٍ على الطاولة، ولدغتني بنظرة مريبة أعادتني الى وعيي)) [1].

لا تحافظ (عشتار) على موقعها الأسطوري في نص الرواية بوصفها أنموذجاً للحب والجمال والجنس والحرب بل تنفتح على قيمة معرفية جديدة تتعلق بالحكمة والعدل والإلهة الأم ((يا إلهي سيرحلونني من هذا البلد ! وتراءت أمامي سيدة ماجان بطلعتها البهية، خاطبتها:

- يا سيدة الماجان، كلُّ شعرة في رأسي تؤلمني وقد جئتك من قلعة الإلهات الأربع موطن السيدة الجليلة عشتار، أبحث عن الدواء !
- دواؤك هو العودة إلى الحكمة والعقل والحب، دواؤك لدى سيدتي الجليلة عشتار. كل الملوك كانوا يحجّون إليها بحثاً عن الحكمة والنصيحة والإذن قبل القيام بأية حملة حربية أو أي عمل يخص مصير الإمبراطورية)) [2].

تنبني الأسطورة في النص الروائي على وفق مقولتين: الأولى تؤسس لمفهوم جديد يتعلق بالحكمة والعقل الذي يجب أن يسود في العراق نتيجة للحروب، والثانية تؤسس لصورة الأنثى المقدسة الواهبة للحياة والحب والخصب عبر عملية إنجاب (الطفل).

رابعاً: جدل الموسيقي والسردي:

على الرغم من النزر اليسير من الدراسات التي حاولت أن تبين التداخل بين هذين العالمين المتقاطعين والمتواشجين في الآن نفسه فإنه لا يمكن إغفال العلاقة

---

(1) م.ن / 106.

(2) الرواية/ 105.

الجدلية بين عالم الموسيقى الواسع والرحب وعالم الرواية الممتد في فضاءات متعددة. وقد عرفت المدونات السردية العربية الحديثة انفتاحاً على الفنون الأخرى وتداخلا مع أجناس قريبة او بعيدة عن المتن السردي، مما وفرّ لها استلهاما لمضامين دلالية جديدة عمقت من دلالات النص السردي ((ولعلّ فضاء الموسيقى احد أهم الفضاءات الجمالية للفنون التي اجتهد القص الحديث في ولوجه والاستثار بقيمه العميقة والفريدة من أجل تطوير أساليب سرده وفتحها على آفاق جمالية جديدة))[1].

وتتجه العلاقة بين عالم الموسيقى والعناصر السردية لحو الإنتاجية الفاعلة القادرة على توليد المعاني العميقة فضلا عن التداخل (الوظائفي والنوعي) بين زمن الموسيقى وزمن الرواية (مع الاحتفاظ بخصوصية كل منهما)، إذ إن الموسيقى كالرواية فن زماني ينفتح على الذاكرة الإنسانية ويمتد من الحاضر لحو المستقبل. وتبرز جماليات الموسيقى في النصوص السردية بوصفها لغة إنسانية مغايرة للغة البشرية المعهودة تعتمد الرمز والتجريد فضلا عن نزعتها الإنسانية التي ((لا تقف أمامها السدود أو الحدود، فالخبرة الجمالية المصاحبة للموسيقى هي أعمق الخبرات الجمالية للإنسان، فمن خلالها تشيع المسرة والمتعة في العديد من المجتمعات البشرية، وعبرها تنتقل الانفعالات والوجدانات الكونية إلى سائر المجتمعات الإنسانية. تساهم الموسيقى بشكل هام في استقرار الثقافات واستمرارها كما إنها وسيلة مناسبة لتجمع الناس معاً من اجل الخير الأسمى))[2].

تتميز رواية (فرج الله القهّار) لسعدي المالح بسمة لافتة وهي اعتماد العناصر السردية ومن ثم الفعل السردي على عالم الموسيقى، فالمؤلف ابتدع شكلاً سردياً

---

(1) المغامرة الجمالية للنص القصصي / محمد صابر عبيد/ 54.

(2) الأدب وبلاغة الصورة والمشهد/ حفناوي رشيد بعلي/ 379/ ضمن كتاب (تداخل الأنواع الأدبية) / مؤتمر النقد الثاني عشر/ جامعة اليرموك/ المجلد الأول/ 2009.

مرتكزاً في بنيته ودلالته على مقاطع موسيقية مشهورة ومتنوعة وممتدة زمنياً من الموسيقى السومرية القديمة حتى الغناء الرومانسي المعاصر.

إنّ الوعي السردي في هذه الرواية متداخل مع الوعي الموسيقي مما ولّد أفقاً فنياً مركباً تجاوز ظواهر الأحداث ومدلولاتها السطحية إلى مدارات سردية تتحكم فيها الموسيقى بقوتها وبلاغتها وقدسيتها وقدرتها عل إنتاج المعرفة والدهشة.

تحاول الرواية أن تعيد للموسيقى العراقية القديمة المقدسة قيمتها المنطقية والمعرفية في العالم الحديث المتأسس على التناقض في وجوده لذلك كانت (القيثارة) السومرية حاضرة في نص الرواية وفي عالمها المتخيل، حاضرة بامتدادها التاريخي وبقدسيتها في حضارة وادي الرافدين التي عدّ تأليف الموسيقى فيها ((واجباً دينياً، لأنها كانت عنصراً أساسياً في العبادة، وكانت الآلات الموسيقية مقدسة وموضع عناية وتبجيل ربما لأنها كانت (جلد الطبل، أوتار القيثارة) تقترن بالثور المقدس وبالقمر)) [(1)].

وتقترن (القيثارة) في الرواية بعملية التواصل بين الماضي والحاضر والشرق والغرب فهي وسيط بين متناقضات عالم الرواية وهي دليل على نبع الحضارة الأول (العراق) فضلا عن ارتباطها بالدلالات الدينية المقدسة. ومن هنا تنشط الموسيقى المنبعثة من القيثارة ذاكرة (الراوي = الشخصية المحورية) وتحدّ من قيودها ((قطع عليّ تغيير الموسيقى في المقهى، من تلك السيمفونية الصادحة بآلات موسيقية مختلفة إلى نغمات رنانة مدندنة لآلة مفردة تعزف على مقربة مني، سلسلة أفكاري، فانتبهت وأصختُ جيدا، في البدء كان اللحن الراقص ينساب رقيقا على مسامعي، فانسجمت معه ومع الكتاب في آن. تابعت القراءة والاستماع إلى الموسيقى مستمتعا بهذه الأجواء المشجعة، لكني أحسست فجأة بتحول تلك النغمات الراقصة المهفهفة إلى أصوات موسيقية عنيفة، كأنّ أحدا ما تعمّد إثارة هذا الصخب

---

(1) اسرار الموسيقى/ علي الشوك/ 197.

الموسيقي ليمنعني عن القراءة او ليجذب انتباهي. رفعت رأسي وإذا بي جالس قبالة قيثارة من الطراز القديم، قيثارة جميلة، ضخمة، ذات أوتار عديدة، تتقافز أنامل ناعمة بينها، تمسُّ هذا الوتر تارة وذاك تارة أخرى (.....) سألت نفسي مبهورا، غير مصدق، حتى إنني اغمضت عينيّ مرتين وفتحتهما على سعتهما، لأتأكد فعلا من أنني أمام قيثارة من الطراز القديم في هذا العالم الجديد (.....) من أين جاءت بهذه القيثارة الضخمة وكيف أخرجتها من رحم الماضي؟))[1].

تشتغل الرواية في المقتبس السابق وما يليه من مقاطع سردية على وفق مبدأ الثنائيات أو الأقطاب الضدية في الغالب والمتكاملة أو المتوازية نادراً، لعل أهمها (العالم القديم ≠ العالم الجديد والمقدس≠ المدنس) حيث مع الأول قدسية الموسيقى وتماهيها مع العبادات واقتصارها على المعابد وبذلك يكون العالم الأول القديم (المبني على الاستذكارات) رمزا للطهارة والمقدس المطلق يقابله العالم الجديد، العالم الاستهلاكي، الموسيقى في العالم الأول علامة على القوة والنقاء وضرورة وجودية لا غنى عنها، وفي العالم الثاني الموسيقى شيء ثانوي، يدخل ضمن باب الكماليات والأشياء العرضية والاستهلاكية.

لا يمنع هذا التنافر بين العالمين من أنّ الموسيقى بوصفها امتدادا زمنيا تتحول إلى وسيط بين الحاضر والماضي وتحديداً الماضي القريب المرتبط بذكريات حيّة في وعي الشخصية المغتربة والغريبة عن وطنها ومن هنا تتداخل الألحان الكلاسيكية المنبعثة من القيثارة ذات الشكل السومري مع الألحان الدينية الكنسية المرتبطة بصوت الناقوس ((كان صوت هذا الناقوس، الموسيقى الأولى التي رنت في أذني بعد هدهدة أمي أو ربما معها، يأتي من السماء وينسكب في أعماق النفس بقدسية

(1) الرواية/ 35-36.

وإجلال، أؤلف لنفسي أصواتاً وكلمات متخيلة أرددها معها كلما دقّ في أوقات محددة داعياً إلى الصلاة بنغمات مألوفة)) [1].

تتوالى مفردات (الناقوس، الموسيقى، أمي، هدهدة، الصلاة، السماء) لتحدد المعاني الدالة على القدسية والطهارة وإتصال الأرضي (الفاني) مع السماوي (الخالد) وبذلك ترتبط الدوال المنبثقة من (القيثارة والناقوس) في حشد كم هائل من الدلالات المتواشجة.

بعد هذا المهاد الموسيقي الذي اشترطته الرواية، يعلن النص السردي عن وجوده على وفق تدفق موسيقي واضح المعالم ومنفتح المعاني، ويتجلى البناء السردي منذ الوحدة السردية الرابعة وهو مستند على الموسيقى من خلال مبدأين اثنين الأول: استعمال الموسيقى بوصفها خلفية مشهدية للحدث السردي (وبذلك يقترب النص من السينما) والثاني قدرة النص الموسيقي الموظف على تحفيز الفعل السردي وتوجيهه على وفق معطيات النص الموسيقي.

تنتمي النصوص الموسيقية التي وظفت في البناء السردي إلى الموسيقى الكلاسيكية المعروفة في تاريخ أوروبا الحديث ((موسيقى ما قبل الحداثة وهي الموسيقى المقامية التي تستجيب لها حواسنا وتستعذبها آذاننا، ابتداء من موسيقى بالاسترينا، ومروراً بـ فيفالدي، وباخ، وموتسارت، وبتهوفن، وفيردي، وحتى فاغنر والرومانسيين المتأخرين)) [2].

والعلامة المميزة لهذا التوظيف هي التوافق والتنافر (وفق الموقف السردي) بين المقطوعة الموسيقية في معانيها العميقة وبين الأحداث السردية، ومن هنا فإن ((كل شيء في هذه الرواية خاضع لسطوة وعظمة الموسيقى)) [3].

---

(1) الرواية/ 36.

(2) أسرار الموسيقى/ 47-48.

(3) الفار يأكل الشوكولاته/ 40.

يتماهى الإيقاع الموسيقي تماما مع الإيقاع السردي على مستويي الفعل والزمن ويصبح في لحظة معينة معبرا عنه، ويلاحظ في هذا المزج بين موسيقى (الفصول الأربعة) لـ انطونيو فيفالدي وبين الأحداث المتوزعة بين الحاضر والماضي ((صدحت الموسيقى متراقصة مبتهجة بحلول الربيع. وراحت الطيور تغرد بجذل مرحبة به. وتدفقت الينابيع مهمهمة، تجري مياهها رقيقة، تصافح النسيم العليل. بعدئذٍ تغطت السماء بعباءة داكنة، ترسل البروق والرعود المنذرة بعاصفة، ثم ما لبث أن سكن كل شيء، أشرقت الشمس بحنان، وعمقت الخضرة الأرض، فتألق الربيع في الأرجاء كلها سألت مأخوذا باللحن على حين غرة:

-ياللروعة ! كيف للموسيقى أن تجسّد بهذه الدقة حركات الطبيعة ؟

قالت:

-لا داعي للكلام عليك أن تسمع فقط لترى كيف يأخذ انطونيو فيفالدي بيدك في الفصول الأربعة ويقودك إلى اهلك، حاول أن تتبعه ولا تضيع أثره.

وشدت القوس على الوتر الرقيق أصدر الكمان أنيناً موجعاً قاسياً للصيف وحرارته القائظة، فوجدت نفسي فجأة في سُمّيل))[1].

يتداخل العالم السردي (حيث الخوف والظلامية والموت وإنحدار القيم) مع العالم الموسيقي المعبر عنه والكاشف بعمق عن أفكاره، ويبدو أن المقطع السردي قد توسل بعنوان المقطوعة الموسيقية (الفصول الأربعة) الدال على ثنائية الموت والحياة والتكرار الدوري للحياة فأخذ منها هذه الطاقة التعبيرية الخاضعة لسطوة القطعة الموسيقية.

وتعبر موسيقى (شهرزاد) لـ (كورساكوف) عن ثنائيات ذات أهمية في البناء السردي العام للنص اهمها (الأنوثة/ الذكورة) (شهرزاد/ شهريار) (القتل/ الحب) ويتوازى خط القتل والعنف تماما مع الإيقاع السردي المتناص مع حكايات (ألف

---

(1) الرواية/ 77-78.

ليلة وليلة) بينما يتوازى خط الحب والشهوة الجنسية مع التركيبة الموسيقية لسيمفونية (كورساكوف) المستوحاة أصلاً من الحكايات العربية القديمة ((هديتي لك الآن هي معزوفة من سيمفونية شهرزاد لريمسكي كورساكوف، قد تكون أقرب إلى قلبك. أنتم – الشرقيين – تحبون مثل هذه الروائع لأن المرأة هي صُنوكم، مهما استعبدتموها عشقتموها أكثر، وضعفتم أمامها إلى حدّ تلاشي شخصيتكم سواء كانت زوجة أم صديقة أم مجرد خليلة (....) شهرزاد تعيش في داخلك، هي السجن الذي يأسر روحك ويكبلها، يلظيها ويكويها، لن تحررك إلا عندما تحرقك، ولن تبتعد هي عنك إلا بعد أن تحيلك إلى رماد ! وإن كنت لا تزال تبحث عنها سأطلقها من مكمنها لك، تفضل استمع.

ألهمني الله في تلك اللحظة أن أعزف هذه المقطوعة على نحوٍ لم افعله قط. فخرجت شهرزاد من رأسه صبية جميلة سمراء ترتدي سروالاً طويلاً فضفاضاً نصف شفاف وصدرية مزخرفة بنقوش شرقية زاهية))[1]. ولا تتوقف قدرة العالم الموسيقي الموظف في النص السردي على التناص والاندماج بين العالمين بل تتعداه إلى قدرة الموسيقى على تفعيل عملية التخييل السردي التي تتجاوز ما هو معلن إلى المسكوت عنه حيث الجسد الإنساني الذي يتحرر من سطوة القمع والقتل والتنكيل حاله حال الكتابة أو (الحكي) مفتتحاً من خلال الموسيقى عصر التنوير السردي.

قد يتداخل السردي والموسيقي إلى حدّ الاندماج الكامل في نص متخيل واحد تتبادل أدواته السردية والموسيقية الأدوار مما يشكل انقلابا في الخصائص الفنية لكل منهما، ويتجلى ذلك في المقاطع السردية التي تحتوي على موسيقى باليه (بحيرة البجع) لـ (تشايكوفيسكي) إذ يظهر عبر النص السردي الإيقاع الموسيقي والرقص والتركيبات والألوان الصوتية المشكلة للصورة السردية عبر تنويعات تتكلم عن (الحب/ الوطن/ الجنس/ الجنس المقدس/ الخصب/ الموت/ الحياة/

---

(1) الرواية/ 92-93.

الانبعاث/ الحزن/ الجسد/ الحكمة/ المطر). وبذلك تشكل الموسيقى هيكلا فنيا يقسم عالم الرواية على عالمين متجاورين عالم العبث والقتل والدمار(حيث السرد يتكفل بهذا) وعالم الموسيقى (حيث شعرية الموسيقى التي تؤسس للحب والنقاء والطهارة) عالم الموسيقى الجميل يقابل عالم الفوضى والفساد وفي الوقت ذاته يعبر ويكشف عنه ((انتهى الاحتفال، ودعت الضيوف جميعهم إلا نهران، فتحت هديته: اسطوانة بحيرة البجع لتشايكوفسكي. قلت لنسمعها معا. وضعت الاسطوانة في الحاكي (ستيريو).جلسنا على الأريكة. تدفقت ينابيع الموسيقى في الغرفة. سألته وأنا أغترف مقدمة السيمفونية:

-لماذا أهديتني هذه الاسطوانة بالذات؟

قال وهو يفتح عينيه المتوهجتين بسعة الصحراء:

-لأنكِ بجعة بيضاء مسحورة! (........) أغمضنا عينينا على حلمنا العذب ورقصة الفالس في السيمفونية، حيث مجموعة البجعات المحلقة حولنا تضبط الحركات على لحنها. عند المقطع الرابع الذي نقلني إلى الريف ساعة الغروب، وعلى رقصة الفلاحات الثلاث، سبحت مترنحة من النشوة بين يديه وقد أصبحت على أهبة الاستعداد في تلك اللحظة، لتلبية أي نداء يصدر عن روحه وجسده)) [1].

إنّ عالم الموسيقى لا ينفصل عن العالم المحكي بتمظهراته المتعددة وهو من يعطي القيمة العميقة والحقيقية للسرديات المنشغلة بالموت والتدمير،((إنّ عالم الموسيقا هو من يعطي الحياة معنى وهو من يحيل عبثية الوجود إلى شيء جميل وهو ما يجب أن يكون، وهو الضروري وسواه وجود عرضي)) [2].

---

(1) م.ن/ 95-96-97.

(2) ماذا عن الموسيقا في رواية الغثيان ؟/مها بياري/الحياة الموسيقية/ دمشق/ ع(26) / لسنة2002/ 36.

وبذلك يكون النص السردي قد تقمص أدوات النص الموسيقي لأنها أكثر قدرة على التعبير عن معناه ومن ثم يتصل الإيقاع الموسيقي المتدفق بالإيقاع السردي((راحت ترفرف الفتيات الصغيرات بفساتينهن البيض القصيرة الشفافة كالبجعات حول الزبائن في المقهى، يرقصن الفالس في حركات مخروطية من دون أن يبارحن مكانهن، وفجأة اندفعت نحو الباحة الصغيرة في وسط المقهى بفستاني الأبيض الشفاف، ذلك الذي كنت أرتديه في ذلك اليوم، كأني انبثقت من أعماق البحر، ومن أعماق الأرض،أرقص رقصة منفردة)) [1].

وعلى الرغم من أن النص السردي يمتح من عالم الموسيقى الكلاسيكية في الكثير من المواقف السردية وتحديدا مع (باخ/ موتسارت/ تشايكوفسكي/ كورساكوف/ فيفالدي) فإنه لا ينغلق على هذا فحسب بل ينفتح على عالم الغناء وتحديدا في الوحدة السردية الثانية حيث تبتعد (العازفة الروسية) وتظهر (النادلة الأمريكية) مما يعزز مفهوم الثقافة الاستهلاكية إلا أنّ المفارقة في الاندماج بين الجسدي الشهواني والأغنية ذات الطابع الرومانسي مما يشكل ارتفاعا بقيمة الجسد الإنساني وتساميا بالغريزة الجنسية ((لما التقت عيناي بعينيه ورآني وحدي، أخذ نفسا سريعا من سيكارته، وسرعان ما دعكها في المنفضة، ونهض متوجها نحوي، كانت سيلين ديون تغني:

Love is on the way
On wings of angels
I know its true. I feel it coming through (*)

والأفعى تتقدم بإتجاهي. ظننت أنها قد تصفعني أمام الجميع رداً على ملاحقتي لها بنظراتي المفترسة النهمة، والتمادي في مغازلتها. سمعت ضربات قلبي تتسارع. فكرت في إختلاق عذرٍ ما.

(*) بالانكليزية.

(1) الرواية/ 99.

الحبّ آتٍ في الطريق
على أجنحة الملائكة
أعرف أنه حقيقي وأشعر أنه آتٍ عبرها)) [1].

إنّ النص السردي يحقق وجوده ويعبر عن كينونته من حال التناقض الظاهر مع المقطع الغنائي التي تتحول إلى حال اندماج مضمر بين شعرية النص الغنائي الرومانسي والدوافع الجنسية الواضحة لدى شخصيات الرواية وهذا على نقيض العلاقات المتشابكة التي أقامها النص السردي مع القطع الموسيقية الكلاسيكية.

....

وبعد فإنّ رواية (في انتظار فرج الله القهّار) لـ (سعدي المالح) قد انبنت على فكرة الإحساس بالعبثية هذا الإحساس الدرامي المتأصل في نص هذه الرواية التي تطرقت إلى قضايا مصيرية في تاريخ المجتمع العراقي الحديث وتحديدا سرد التاريخ الدموي عبر رؤية فنية إلا إن عملية سردنة التاريخ مرت في هذه الرواية بمقامات وحالات مختلفة تتقاطع أحياناً وتتواشج أحياناً اخرى مما جعل سعدي المالح يركّب نصا سرديا قائما على شكل فني متداخل ما بين (التاريخ والأسطورة والمقدس والموسيقى) هذا التداخل أعطى للرواية صفة النص المفتوح الذي يتعامل مع الواقع على وفق حساسية فنية منضبطة الإيقاع ولغة روائية مشحونة بالطاقات التعبيرية المكونة للصورة السردية، ولعلّ من أبرز مقومات التشكيل السردي في هذه الرواية التمازج بين فنون مختلفة عبر النسيج السردي الذي ارتفع بالحدث التاريخي من التوثيق والتخييل واللامنطق الى مقامات التقديس.

(1) الرواية/ 24-25.

المصادر

أولا: الكتب:

1. أسرار الموسيقى/ علي الشوك/ دار المدى/ دمشق/ ط1/ 2003.
2. الأسطورة في روايات لجيب محفوظ/ سناء شعلان/ نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي/ الدوحة/ 2006.
3. الأسطورة والرواية/ ميشيل زيرافا/ ت: صبحي حديدي/ عيون المقالات/ الدار البيضاء/ ط2/ 1986.
4. الأسطورة اليوم/ رولان بارت/ ت: حسن الغرفي/ دار الشؤون الثقافية العامة (الموسوعة الصغيرة -345) / بغداد/ ط1/ 1990.
5. أنماط الرواية العربية الجديدة/ شكري عزيز الماضي/ سلسلة عالم المعرفة (355)/ الكويت/ 2008.
6. تداخل الأنواع الأدبية (مؤتمر النقد الثاني عشر)/ جامعة اليرموك/ قسم اللغة العربية/ جدارا للكتاب العالمي/ عمان-الاردن/ عالم الكتب الحديث/ اربد- الأردن/ مج1/ 2009.
7. توظيف التراث في الرواية العربية/ محمد رياض وتار/ منشورات اتحاد الكتاب العرب/ دمشق/ 2002.
8. جماليات التشكيل الروائي/ محمد صابر عبيد وسوسن البياتي/ دار الحوار/ اللاذقية/ ط1/ 2008.

10. الدراما التجريبية في مصر (1960-1970) والتأثير الغربي عليها/ حياة جاسم محمد/ دار الآداب/ بيروت/ 1978.
11. الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)/ يمنى العيد/ دار الفارابي/ بيروت/ ط1/ 2011.

12. الرواية العربية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)/ فيصل دراج/ المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء – بيروت/ ط1/ 2004.
13. الفار يأكل الشوكولاته (المـوروث في سـرديات سـعدي المـالح)/ ناجح المعموري/ دار الحوار/ اللاذقية/ ط1/ 2011.
14. فن الرواية/ ميلان كونديرا/ ت: بدر الدين عروكي/ الاهالي للطباعة والنشر/ دمشق/ ط1/ 1999.
15. في انتظار فرج الله القهّار/ سعدي المالح/ دار الفارابي/ بيروت/ ط1/ 2006.
16. المعجم الفلسفي/ جميل صليبا/ دار الكتاب اللبناني/ بيروت/ 1982.
17. المغامرة الجمالية للنص القصصي/ محمد صابر عبيد/ عالم الكتب الحديث/ اربد-الاردن/ 2010.
18. من النص إلى الفعل (ابحاث التأويل)/ بول ريكور/ ت: محمد برادة وحسان بورقية/ عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية/ القاهرة/ ط1/ 2001.
19. النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل/ جماعة من الباحثين/ مدير المشروع حميد لحمداني/ منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر/ كلية الآداب ظهر المهراز.فاس. المغرب/ ط1/ 2003.

ثانيا: الدوريات

1. ماذا عن الموسيقا في رواية الغثيان؟/ مها بياري/ الحياة الموسيقية/ دمشق/ ع(26)/ لسنة 2002.
2. المقدس (المصطلح والمفهوم)/ عبدالعلي الدكالي/ الفكر العربي المعاصر/ بيروت-باريس/ ع(118-119)/ لسنة 2001.

ثالثا: البحوث الرقمية

1. اورنينا..القيثارة السومرية/ فايز محمد الجاموس/ عن الانترنت: www.wenda.alwenda.gov.sy

2. النص التاريخي بين الدلالة والتقريرية والهرمنيطيقيا/ ابراهيم القادري/ علامات/ المغرب/ع(16) 2001 عن الانترنت موقع سعيد بنكراد:saidbengrad

جماليات الصياغة السردية والإنفتاح الدلالي

قراءة في رواية (شرفات بحر الشمال)

توطئة نظرية: عن جماليات الكتابة الروائية الجديدة:

إنّ التحولات التي أصابت النص الروائي العربي المعاصر على المستويين (البنيوي والفكري) في العقدين الأخيرين من الأهمية، بحيث لا يمكن تجاوزها، أو نكرانها عند القراءة والتأويل، وقد أدت العوامل الموضوعية والذاتية (التاريخية والسياسية والاجتماعية والطبيعة الاجناسية للنص الروائي المنفتحة والمعقدة في آن واحد) دوراً كبيراً في تحويل النمط الكتابي من المرحلة الكلاسيكية، إلى المرحلة الجديدة في تاريخ الرواية العربية المعاصرة، بما يعكس التحولات الكبرى للمجتمعات العربية،والإنسان العربي، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى نكسة حزيران وما تبعها من نكسات وهزائم وانكسارات على الأصعدة كافة.

والرواية العربية نشأت وتطورت ضمن سيرورة المثاقفة وهواجس النهضة، وإيقاع التصنيفات الاجتماعية، وتبدل القيم، وتوالد اللغات داخل اللغة الواحدة، الأمر الذي أعطى للرواية مكانة مميزة وحساسة، لأنها الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات، من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش[1].

ومن المؤكد أن هذه التوطئة النظرية ليس من وكدها متابعة العوامل والظروف التاريخية والاجتماعية التي بلورت الشكل الروائي العربي الجديد، إلاّ بقدر ما يخدم هذه المقاربة، فالمنطق الأساس يرتكز على ما يسمى بـ(التطور الكتابي) الذي صاحب رحلة الرواية العربية، فالشكل الكتابي ارتبط بالنزعة

(1) نقلاً عن: شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لادور الخراط نموذجاً)، خالد حسين حسين، 11.

التجديدية لدى المبدعين، وهذا ما يفسّر البحث المستمر عن أدوات كتابية تمكّن المبدع من التعبير عن الإنسان وواقعه ضمن "حيازة جمالية"[1] للعالم أو البحث عن عالم أفضل.

ومن هنا فالرواية الجديدة تعبير فني عن حدّة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات تحسّ غموضاً يعتري حركة الواقع، وفي ظل تفتت القيم الأخلاقية والمبادئ والمقولات، وتشتت الذات الجماعية، وحيرة الذات الفردية، وغموض الزمن الراهن والآتي، تصبح جماليات الرواية العربية الحديثة وأدواتها الكتابية غير ناضجة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه، وعاجزة عن التعبير عنه، لهذا تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة، أو وعي جمالي، فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته لابدّ من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلاً من جماليات الوحدة والتناغم[2]، ومن هنا فإن الكتابة الروائية الجديدة تحاول التشديد على ما يأتي[3]:

إن التجربة الإنسانية مراوغة الملامح، مما يصعّب التكهن بوجهة سير الأحداث، وتشييد سرد متشكك يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه، ومن هنا فإن الراوي كلي العلم يختفي ويحلّ محله راوٍ آخر يروي بضمير المتكلم ويعيد علينا ما يتراءى أمام عينيه.

وبذلك نكون إزاء حقيقتين أساسيتين للرواية الجديدة وهما: اللايقينية، وصيغة الانتهاك الشكلي، وهذا يتحقق عبر كسر الترتيب السردي التقليدي،

---

(1) أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، 7.

(2) أنماط الرواية العربية الجديدة، 15.

(3) في الرواية العربية الجديدة،فخري صالح، 14.

وتفكيك العقدة الكلاسيكية، والغوص إلى الداخل بدلاً من التعلق بالظاهر، وتهديد بنية اللغة، وتوسيع دلالة الواقع[1].

وتأسيساً على هذا القول، فإن النص الروائي الجديد "يتجه في تشكيل أساس من تشكيلاته إلى بنيوية النص، بالشكل الذي يحقق التوسع نحو المجال الثقافي لا النصي الصرف، على النحو الذي يقدّم صورة أخرى لبنيوية النص تنفتح على المجال الثقافي المرادف والحاضر في فضاء النص وطبقاته وبطاناته"[2].

إن مقاربة ظاهرة الكتابة الروائية الجديدة جمالياً يجب أن تتوفر على ثلاثة مرتكزات وهي: الموضوع الجمالي، والوعي الجمالي، والعلاقة بينهما[3]. على اعتبار أن الموضوع متعلق بالمؤلف، والوعي بالقارئ: والعلاقة بالاستجابة الجمالية (عملية القراءة). لذلك فإنّ قراءة نص (واسيني الأعرج) المندرج في مجمله ضمن تيار الرواية العربية الجديدة سوف تتحدد على وفق هذه المرتكزات التي تتراوح ما بين الثوابت الفنية، ومحاولة التفرد، والانزياح عن الواقع النصي الكتابي المعتاد.

ومن هذا المنظور فإن الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج تسعى إلى إنتاج نمط كتابي يستند على شعرية منفتحة تستثمر خطابات متعددة، ومختلفة يمتزج فيها المعرفي، والسردي، والشعري، والغنائي، والسياسي، والإنساني، والأخلاقي، والفني. وتمثل رواية (شرفات بحر الشمال) أنموذجاً سردياً واعياً لعملية التحول الكتابي في الرواية العربية أولاً، وامتثالاً للشروط الفنية والجمالية والتاريخية والإنسانية ثانياً، مما يحقق تفرداً لهذا النص على أكثر من مستوى [تداخل نصوص وتعدد خطابات لغوية (فصحى، وعامية، وفرنسية) وإشكاليات تداخل الفنون

---

(1) ينظر: الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ادور الخراط، 11-12، وفي الرواية العربية الجديدة، 14.

(2) المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد، 3.

(3) ينظر: عناصر القيمة الجمالية، رمضان الصباغ، مجلة البيان، الكويت، ع (333)، لسنة 1998، 6.

وانزياح شكلي ومعرفي]، لاسيما وإن هذا النص يمثل تجربة سردية فنية إنسانية عبرت عما اصطلح علية بـ"زمن المحنة"[1]. وهي الحرب الأهلية التي دارت في الجزائر في يناير 1992بعد إلغاء الانتخابات التشريعية التي حقق فيها الإسلام السياسي فوزاً مؤكداً مما أدى إلى تدخل الجيش لإلغاء الانتخابات، وعلى اثر ذلك بدأت الفتنة التي استخدم فيها العنف بدافع التعبير عن الرفض، وبالتأكيد فإن نص الرواية لم ينغلق على هذا الزمن، بل انفتح عبر ذاكرة متشظية على أزمنة سابقة ولاحقة، ومن هنا فإن مقاربتنا الجمالية لهذه الرواية تسعى لإبعاد النص عن القراءات الاختزالية (النصّية والأيدلوجية) على اعتبار أن النص الروائي حصيلة اندماج وتفاعل عناصر عدّة (ذاتية وموضوعية) ترتبط بالذات، والإبداع، والتاريخ، والواقع الراهن، والتجربة الفنية، والإنسانية.

أولاً: جدلية المكان (بين التوحش والألفة):

يتخذ تشكيل المكان في رواية (شرفات بحر الشمال) مساراً محدداً ويخضع لرؤية شمولية (فكرية، إنسانية، عقائدية، حضارية، فنية) وفقاً لمرتكزين:

الأول: عدم الاحتفاء بالوصف الطوبوغرافي للمكان (وتحديداً أمكنة الوطن) مع وجود استثناءات في (أمكنة المنفى)، وتحتل الرؤية النفسية دور الوصف الطوبوغرافي في تشييد المكان، وبناء دلالاته.

الثاني: تعمل الرؤية النفسية على تشكيل الفضاء المكاني على وفق مبدأ أساس يتحكم بما ينتجه من ثنائيات وتقاطبات مكانية وهو (الاتساع والضيق)، ولا يقتصر هذا المبدأ على الجغرافية الحسية فحسب، بل يتجاوزها من خلال بيان علاقة الكائن بالمكان من حيث الانتماء والانسلاخ، وهنا لابدّ من بيان أهمية عنوان الرواية على اعتبار أنه عنوان مكاني بامتياز (شرفات/ بحر/ الشمال) ويؤسس لظهور بؤرة مكانية مركزية/ انتقالية وهي (الشرفة) تطل منها الذات

---

(1) ينظر: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية – دراسة نقدية – فريدة إبراهيم بن موسى، 23.

الساردة (ياسين) على مكانين بعيدين، أحدهما: (الوطن/ الجزائر)، والثاني: (الغربة/ أمريكا)، وبذلك نكون إزاء مكان انتقالي (مدينة أمستردام) لم تتوقف فيه الشخصية سوى (5ايام) ومع ذلك شُخّص هذا المكان ليتوازى بجمالياته وسعته وحضارته وقيمه الإنسانية مع أمكنة الوطن المتعددة. وتحيل الشرفة على تقاطبات ثنائية من أهمها: الداخل/ الخارج، الوطن/ المنفى، الظهور/ التواري، الأعلى/ الأسفل، في حين تحيل (بحر الشمال) على مكان محدد (مدينة أمستردام + الميناء القديم) أي أن المكان انقسم ما بين الحركة والسكون مما أفسح المجال لإيجاد صيرورة حكائية تعود إلى ما يقارب الـ (نصف قرن)، حيث يتقاطع الفردي والجماعي، والتاريخي والآني، والواقعي والمتخيل.

ولعلّ الفاعلية الأولى لثنائية (الضيق والاتساع)، و(الألفة والتوحش) تتجلى في موقعين مختلفين لشخصية ياسين (الشخصية المحورية + الراوي)، الأول عندما يقارب بين ضيق الأزقة في مدينة(الجزائر)، ومن ثم انفتاحها على البحر وسعته "فضلّتُ أن أنزل الدروج بسرعة وأن لا التفت ورائي. عندما نريد أن ننسى دفعة واحدة علينا أن نتعلم كيف نتفادى النظر إلى الخلف حتى لا نجرّ إلى نقطة البدء. كل التفاتة هي محاولة يائسة للبقاء. تساءلت وأنا أشمّ رائحة البحر المتسربة من بين شقوق الشوارع التي تلتقي لتضيق ثم فجأة تنفتح على البحر الذي يندفع أمامك بشكل فجائي بضبابه وحركة بواخره المتناوبة وصرخات البحارين والصيادين القادمة من ناحية الأميرالية"[1].

يشكل المقطع السردي السابق فاتحة مكانية تؤشر لبروز ثنائية الاتساع / الضيق، وبعد ذلك ثنائية الوطن/ المنفى، وما بينهما من أماكن انتقالية أو احتمالية (مدينة الأطياف). وتعدّ لحظة مغادرة (ياسين) لأرض الجزائر نحو (أمستردام) المنطلق والمحك الذي تحدد على ضوئه مكانة(الوطن) على المستويين الجغرافي

---

(1) شرفات بحر الشمال، واسيني الأعرج، 12.

والوجداني "نحن الآن على ارتفاع عشرة آلاف متر وسرعتنا تقدر بتسعمائة كيلو متر في الساعة. السماء ليست بكل هذا الجفاء الذي تصورته، ما يزال هناك متسع للشفاء من جراحاتنا. كم تبدو الدنيا واسعة من خارج هذه الرقعة الضيقة من التراب التي اسمها الجزائر. مساحة صغيرة تحاول أن تحتضن بحراً، كلما امتدت نحوه، زاد اتساعاً وغموضًا، يتطاحن داخلها القتلة والأبرياء، الباعة والمشترون"[1].

تؤدي عناصر وعوامل عدة دوراً مركزياً في عملية تشكيل المكان من حيث الحجم والدور، لعلّ أبرزها زاوية الرؤية (العمودية) التي تنطلق من الأعلى إلى الأسفل، وهي رؤية شمولية تضم الفضاء بأكمله (الجزائر) وهي مرتبطة بالرؤية الوجدانية لـ(ياسين)، مما جعل من الجزائر الشاسعة المترامية الأطراف مجرد رقعة ضيقة من التراب تقابلها من (الأعلى) السماء بشساعتها ولا محدوديتها.

ويتجلى الموقع الثاني عندما يكون (ياسين) محلقاً في السماء وهو يغادر الجزائر باتجاه أوروبا. ويمكن أن نلاحظ الكيفية الحكائية والصيغة الرؤيوية التي أسهمت في تشكيل مختلف للمكان ما بين (الأعلى والأسفل) وبعد ذلك بقية الثنائيات، إذ انشطرت الرؤية المكانية مابين عين (الرائي) وبين (تجربته الذاتية) لتقدّم صورة مكانية أوليّة عن الجزائر (الوطن)، وهذه الصورة بقدر ما تأخذ من الواقع، فإنها كذلك تعتمد على التخييل السردي المنفتح الدلالات. وبالاعتماد على هذه الرؤية الوجدانية الصادمة، سينفتح السرد (الذاتي والغيري) على رسم صورة الوطن بوصفه مكاناً سلبياً طارداً للشخصيات مما أسهم في بلورة الصورة الوحشية له، ومن المعلوم أن المكان المتوحش "من ادعى الأمكنة إلى الرفض والاحتجاج (.....) فهو على خلاف المكان المتمدن، يضرب على الحرية القيود، ويقضي على النظام بالفوضى والتشويه وينتهك حرمة القانون انتهاكاً ليكرّس

(1) الرواية، 14.

غطرسة القوة وينحي عن الكائن البشري، إنسانيته، ليخلص له الحيوان القابع فيه"[1]

لا تتكون وحشية المكان في النص الروائي بشكل ذاتي، بل تتخذ صورتها الوحشية بفعل سلوك الإنسان الفاقد لقيمه الحضارية والأخلاقية والمتدني إلى مستوى الفعل الحيواني من قتل وتدمير وانتهاك للحرمات والحريات الشخصية، وبما أنّ الكاتب لا يهتم بطوبوغرافية المكان، وإنما بسلوك الإنسان، لذلك فإن الأمكنة في (الوطن) محدودة في عالم الرواية، ما بين (البيت، القرية، مقام الولي الصالح، البحر، المدينة) فضلاً عن أن هذه الصورة المكانية لا تنبثق إلا وهي مقترنة بالذكرى الأليمة (موت/ غياب)، وتشكل منطلقاً لتوقف زمن السرد الآني والعودة غير المنظمة إلى الزمن الماضي، ويمكن ملاحظة ذلك في مقتبس سردي أراد الراوي (المشارك) ياسين من خلاله أن يقدّم صورة بانورامية من الأعلى لمدينة الجزائر "المدينة التي عذبتني منذ أكثر من أربعين سنة تبدو الآن مستسلمة تحتي، تتضاءل كغيمة هاربة. كل ما كان كبيراً صار الآن في منتهى الصغر، لعباً متراصة بانتظام وأحياناً في فوضى. الشاطئ الممتد في شكل دائري والذي كان مسرحاً للحروب الفائتة والدخول والخروج المستمر لأقوام كثيرة، يتضاءل الآن تاركاً مكانه لزرقة بدون حدود وحمرة أرض لا شيء فيها يوحي أنها مسكونة ببشر يتحابون، وكلما تذكروا أنانياتهم الصغرى من هذا الارتفاع، حتى ميترو الجزائر الذي مات قبل أن يرى النور، لم يعد هناك أي شيء يوحي بوجوده، مثل حال البلد، حفر دائم بدون الوصول إلى نهاية النفق"[2]

لا يمكن في هذا المقتبس الشمولي ذي الرؤية العمودية أن تحدد الأمكنة على وفق وجودها الفردي، بل إن الصورة الكلية المضغوطة والمصغرة إلى حدّ الانعدام

---

(1) المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، عبد الصمد زايد، 159.

(2) الرواية، 14-15.

هي من يحدد طبيعة المكان المتعلقة في الذاكرة، ولا يمكن بأي حال نفي الصورة العنفية الملتصقة بصورة المكان حتى ليبدو المكان وحشاً يفترس ساكنيه.

والملاحظ أن السارد يكشف عن الأمكنة (المدينة/ الشوارع/ البحر/ القرية/ مقام الولي) بوصفها فضاءات منعزلة (إلى حدٍّ ما) ومصدراً للأمان (النسبي) والجهل والخرافات والفقر والعشق "كانت عندما تأتي إلى البيت، وتكون أمي قد ذهبت بصحبة زليخة لحفر التربة، تأخذني إلى الولي، تضع في فمي قليلاً من نبتة مرة تسميها عشية اللذة"[1]

ولقد فرضت الأحوال والظروف التي مرت بها الجزائر في تلك المرحلة على (ياسين) أن يغادر القرية (الملاذ الآمن) إلى (المدينة) لإكمال تعليمه، لكن سنوات المحنة (السبع) فرضت عليه عزلة جبرية في (بيته) خوفاً من القتل واغلاقا لعينيه عن الصورة المتوحشة للمدينة والوطن "منذ سبع سنوات لم أخرج من اثني عشر متراً مربعاً، فيها الصالة والمطبخ والتواليت والآتليه الذي اشتغل فيه وانّوم في أكثر الزوايا سواداً كل التماثيل والمنحوتات خوفاً من اغتيالها وأنسى أني كائن موجود عليه أن يتدرب باستمرار على الحياة مخافة أن ينسى وجودها. كل مساء وكل صباح عليّ تغيير نظام الأشياء حتى أشعر نفسي بأني في مكان غير مكان الأمس وإلا سأنتحر من كثرة الضيق والتكرار."[2]

هذه العزلة (الطوعية/ القسرية) التي حولت الوطن إلى سجن كبير لها ما يبررها عند (ياسين) فهي ليست صورة غرائبية فاقدة للمعنى بل واقع يعيشه كل يوم، ومما يعزز هذه الصورة الوحشية الضيقة للمكان تركيز الراوي (ياسين) على بؤر مكانية (طاردة) تكشف عن عنف المكان وقمع السلطة والمجتمع، والممارسات اللاانسانية التي توجه الفرد الجزائري، وتتحدد هذه البؤر المكانية من خلال

---

(1) م. ن،32.

(2) م. ن، 144.

(مستشفى المجانين) الذي هو في حقيقة الأمر (سجن) للمعارضة السياسية والاجتماعية من خلال شخصية (غلام الله) عم (ياسين) ومدرس القرآن والمناضل القديم" سيق بعدها مباشرة إلى بهو المجانين، بمستشفى مايو Maillot مجموعة من البنايات الصماء والحيطان الهرمة، يسيجها حزام من الأسلاك والأشجار الميتة وتجار السكائر والقهوة. الحجرات تشبه المقابر في كل تفاصيل الإهمال (.......) أمّا المصحة العقلية فهي عبارة عن بناية ضخمة منفصلة عن بقية البنايات العامة، معروفة بشبابيكها الحديدية المغلقة باستمرار. من حين لآخر يطل من ورائها شخص يصرخ طويلاً قبل أن يكمم ويصرع بحقنة "[1]

المكان في المقطع السابق شبكة معقدة من المتناقضات، فهي المرة الوحيدة التي يطغى فيها الوصف الطوبوغرافي على عملية تشييد المكان مما يسمح باقتناص التفاصيل وبيان مدى فاعليتها في تشكيل المكان (بناية، حيطان، حزام من الأسلاك، أشجار ميتة، حجرات، مقابر، شبابيك....الخ)، وهذا التوصيف متداخل مع الرؤية المركبة (الموضوعية، والذاتية) والتي تجعل من المكان (المستشفى) مقبرة ومكاناً للموت والقهر في مفارقة ترسم الصورة العنفية / الوحشية التي آلت إليها أمكنة الوطن.

ولا يمكن الإفصاح عن صورة المكان المتوحش إلا من خلال بيان المكان المناقض له (على مستوى البناء والدلالة). وهو مكان إيجابي، أليف ينتمي إلى أمكنة الغربة والمنفى، إلا أنه مكان انتقالي مابين (الجزائر) و(أمريكا)، ويتجسد في مدينة (أمستردام) الهولندية.

ويمكن أن نلاحظ تحولاً في استخدام اللغة عند وصف أمكنة المنفى، بمعنى أن الكاتب يستخدم لغة مغايرة لتلك التي وصف من خلالها أمكنة الوطن، فاللغة الواصفة لمدينة أمستردام وأمكنتها لغة شعرية انزياحية تعمل على تأنيث المكان

---

(1) الرواية، 186.

ونقله من التوحش إلى الألفة "لا أدري ما الذي جعل هذه المدينة تقفز فجأة لحو الذاكرة. أمستردام التي لم أعرفها إلا من خلال الكتب واللوحات القديمة، تأتي في لحظات الغفوة كالغيمة أو كالماء المنزلق من أعماق الصخر. لا أدري لماذا كلما انتابتني هذه المدينة، تعبرني موجة حزن عميق وينهض في الذاكرة الذين صنعوا اسمها: رامبرارنت، فيرمز، هانز، ثم يأتي وحده، في كورس جنائزي، فانسون فان غوخ"[1]

ويبدو جليا كيف تناسلت الثنائيات الضدية من الثنائية الإطارية الأولى (التوحش/ الألفة) إلى ثنائيات (الحزن/ الفرح) (القبح/ الجمال)، ولا يشك في أن تناسل الثنائيات المستمر دليل على فاعلية الفضاء المكاني وتحوله من مجرد جغرافيا ميتة إلى حالة وجدانية/ نفسية وحساسية كتابية وشعرية سردية تكشف عن أزمة هوية تتأرجح مابين الانتماء والانسلاخ "ياه هذه هي أمستردام الشهية؟ المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء. مونتسكيو قال عنها: أحب فينيس كثيراً ولكني أحب أمستردام أكثر. بها نستمتع بالماء بدون أن نحرم من صلابة التربة، طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة، مدينة هادئة ما عدا هدير السيارات الخافت والترام المطرز بالألوان الغريبة"[2]

إن أنثنة المكان عبر اللغة الشعرية الإيحائية العشقية وإسباغ صفات الأنثى على المكان، حررت هذا الفضاء من طابعه التقليدي وجعلت منه فضاءً حيوياً ينبض بالحياة والحركة.

يأخذ الكشف عن جماليات هذه المدينة(امستردام) مسارات متعددة بعضها آني والآخر تاريخي وما بينهما من مسارات عجائبية وأسطورية وسياسية وحضارية، إلا أن المسارين الواضحين هما: الاعتماد على مفهوم (البنية المتجاورة)

---

1)) الرواية، 66-67.

(2) م. ن، 71.

التي تجمع وتضم أمكنة مختلفة في فضاء واحد وهي في مجملها تعبر عن الوجه الحضاري لـ(أمستردام) وتحديداً أمكنة (البيوت والفنادق الكلاسيكية، المتحف، البحر، الميناء القديم، الشوارع) وبعد ذلك الاعتماد على مفهوم (البنية المتناقضة) التي تجعل من المدينة بأكملها فضاءً دالاً على الحياة والتحضر وهي تقابل وتناظر (مقبرة الغرباء) بوصفها فضاءً للموت والعزلة والغربة، مما يشكل ترابطاً خفياً بين أمكنة الوطن وأمكنة الغربة.

يبرز الاهتمام بالطراز الكلاسيكي الهولندي وجماليات العمارة، من خلال توصيف لـ(الغرفة) التي أقام فيها (ياسين) عند وصوله إلى (أمستردام) "عندما خطوت الخطوات الأولى داخل الغرفة عرفت لماذا الأمكنة تموت وتحيا بالذاكرة.الأمكنة في بلادنا مثل الناس، تولد داخل الشطط وبسرعة تموت. كل ما في الغرفة يحيل إلى القرن السابع عشر. البهو الطويل بأفرشته الحمراء والسقف العالي والحيطان السميكة التي تقي البيت من الضربات التحتية للماء الذي يتسرب بهدوء عن أقدامها. الأواني القديمة، النحاسية والمصنوعة من رخام الدلف Delf، ما تزال في أمكنتها كما كانت منذ قرون، عليها ملامس اليد الأولى التي وضعتها والنظرة الأولى التي اختارت الزوايا الأكثر إضاءة"[1]

يتعامل الراوي (المشارك) مع المشهد المكاني بقدسية ناجمة من أجواء الألفة التي تحيط به، فـ(عراقة) المكان وتحضره وامتداداته الزمانية أضفت عليه صفة (القداسة) لذلك حافظ على هيئته الأصلية ووضعيته الأولى (الأشياء، الزوايا، الإضاءة،......). وفي ذلك مفارقة على المستوى البنائي للمكان، ولاسيما أمكنة الوطن التي لم تحظ بهذه الرؤية الأليفة المندمجة مع المكان وعناصره، لذلك التقطت عين (الواصف/ الراوي) جماليات العمارة الكلاسيكية وأهملت تفاصيل البيت الجزائري. وذلك ضمن رؤية تدرجية إنفتاحية (وهي نقيض الرؤية الدائرية /

---

(1) الرواية، 75-76.

التكرارية التي لازمت أمكنة الوطن) حيث يقدم (ياسين) المكان الحضاري الثاني في (أمستردام) وهو متحف (الريشكميوزم) "الريشكميوزم وحده يعطي شهوة البقاء مسمراً عند حيطانه واسقفه العالية. جئناه من المدخل الرئيسي. قالت ماريتا وهي تحاول أن تخنق نقرات كعبها العالي:

- هنا أفضل.

للمتحف عدة مداخل، إما عن طريق محطة الترام رقم: 2و 5 Hobbemastraa هو بيمسترات، إذا جئت من محطة القطار المركزية. وإذا جئت من الدام Dam،الترام رقم 124، 25 في موقف سترادوددر سكاد Stradhouderskad أو بكل بساطة عن طريق سفن وزوارق القنوات المائية، الميوزت بوت تستحق أن يجربها الإنسان. مريحة وجميلة ".[1]

ينفتح المشهد المكاني المعبر عن عراقة المدينة وحضارتها وتمدنها عما هو أهم، وهو مخطط وسائل النقل المتعددة في (أمستردام) التي تكشف عن التطور والرقي الحضاري (ترام، قطار، سفن، زوارق، قنوات مائية) في تعبير سردي ساخر عند مقارنة المشهد المكاني الحالي مع (مترو) العاصمة في الجزائر الذي بقي مجرد حفرة ترابية ومكاناً لتجمع المياه والأوساخ وشاهداً على الفساد في مرحلة ما بعد الاستقلال.

يشكل (البحر) حيزاً واسعاً في نص الرواية، وصورته مركبة ومتداخلة مابين البحر الأبيض المتوسط وبحر الشمال، وتتخذ الذات من ذكرياتها شرفة للإطلاع على حاضرها ومستقبلها، فشخصية (ياسين) تحمل (البحر) في داخلها، حتى انه يصبح جزءاً منها، مع اختلاف جوهري أن البحر في الوطن فقد قيمته، في حين أن البحر هنا في (أمستردام) بقي محافظاً على صورته التقليدية الجميلة ورمزاً للانفتاح والسّعة والحرية والغموض وتجلياً من تجليات الكائن الأنثوي، ولاسيما ارتباطه

---

(1) م.ن، 111-112.

بغياب (فتنة) وصوت (نرجس) وموت(زليخة)، ولا يقتصر المشهد المكاني لـ(البحر) عليه فحسب، بل تتسع الصورة لتشمل (الشرفة، الميناء القديم، الليل، المطر،حركة السيارات) وتسهم كل هذه الدوال اللغوية في التشكيل المكاني وتمنحه الحيوية وتبعده عن الوحشية الملتصقة بذاكرة (ياسين) "لقد ذهب الجميع ولم يبقَ إلاّي معلقاً في الشرفة المطلة على الميناء القديم. لا الضباب ولا الأمطار الموسمية الباردة كانت قادرة على منع الناس من الحركة. السيارات تنزلق بهدوء على الطرقات الملساء التي تقاطعت عليها ألوان الأضواء فصارت مثل ملهى ليلي ولا تسمع تحت عجلاتها إلا هسيس المياه وهي تتكسر. ناس آخر الليل يمشون كما يشتهون تحت الأضواء الخافتة والهدير المغموم للسفن الضخمة التي تبحث عن أماكن رسوها. العالم الذي كنت أراه، كان يبدو لي واسعاً لدرجة ضياع البصر. منذ عشر سنوات لم أرَ ميناءً في الليل وبكل هذه الأضواء"[1].

وينبجس على نحو مفارق لسياقات فضاءات الحياة والتحضر والحرية فضاءُ مخالف في مدينة أمستردام وهو (مقبرة الغرباء)، ويلاحظ أن هذا المكان يختص بالآخر (الغريب)، وليس بالمواطن، مما يشكل حدّاً فاصلاً على المستويين (الجغرافي والنفسي) بين أمكنة الوطن وأمكنة المنفى "–قصدي المقبرة التابعة للجمعية. قطعة أرض صغيرة اشترتها الجمعية لهذا الغرض، ليس بعيداً عن غابة المدينة على حافة مصنع قديم للأجور، هُدمَ في الحرب العالمية الثانية بعدما حّوله المقاومون إلى مصنع للذخيرة. من يومها لم يُعد ترميمه. ندفن فيها الذين لا قبور لهم. الناس هم الذين سموها مقبرة البحر المنسيّ،لأنها محاذية لخليج متوحش، لولا الغابة لمسحتها أمواج البحر"[2].

(1) الرواية، 141.

(2) الرواية، 240.

يرتبط البحر عند (ياسين) بـ(رحلته)، وهو يبحث عن (فتنة) التي غابت في البحر المتوسط ويأخذ هذا البحث شكل المتاهة الحكائية المتوالدة، فحضور (المقبرة) يدعو إلى سرد عدد من الحكايات عن الغرباء الذين دفنوا فيها، فضلاً عن إصرار (ياسين) على البحث عن (قبر) (فتنة) مع يقينه بأنها اختفت هناك في الجزائر. إذ تأخذ مسألة تشكيل المكان في رواية "شرفات بحر الشمال" بعداً كتابياً يتمثل بهدم الثوابت التقليدية وإنشاء شعرية خاصة بهذا المكان نابعة من خصوصية التجربة الذاتية للمبدع وإمكانية تداخلها مع المتخيل السردي.

ثانياً: فجائعية العشق (إلتباس الموت والحب):

قضية العشق في رواية "شرفات بحر الشمال" معقدة ومتراكبة وتمثل تحدياً للقارئ، فهي لا تسير بنسق واحد ثابت، وإنما تأخذ اشكالاً وصوراً وهيئات قد تبدو متناقضة فيما بينها، إذ تتحكم الرؤية العشقية في مسارات الرواية وخطوطها وتفاصيلها على المستويين الفردي والجماعي، ولكن ما يميز هذه الرؤية فجائعيتها والتباسها مع الموت أولاً وامتدادها الشمولي الإنساني ثانياً، فالذات لا تكتفي بحبها للأنثى، بل يمتد فعلها العشقي ليلامس كل شيء (القرية، الأم، زليخة، عزيز، فتنة، نرجس، الجزائر، أمستردام، البحر.....الخ)، مما دفع (الكاتب) إلى استخدام التشخيص والتماهي بوصفها أدوات إجرائية شكلتا الصورة العشقية المتكاملة المعبرة عن تداخل الفردي مع الجماعي "تتعالق في هذه الرواية الذات والوطن إلى حدّ التوحد والالتباس، إذ يشكلان طرفين لحالة عشقية، فيها من الوجد الكثير، ومن الوجع أكثر بسبب اقترانها بفجيعة الفقدان أو الموت"[1].

إذن الموت هو المؤطر الحقيقي والفعلي لفضاءات الحب في الوطن بحيث تتحول هذه الفضاءات إلى (كمائن عنف). لذا تحاول الذات (ياسين) وغيرها من

(1) جدلية الوطن / المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية "شرفات بحر الشمال" بوشوشة بن جمعة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، لسنة 2004، 99.

الشخصيات، أن تنفك من هذه العزلة والسجن والموت وترحل إلى فضاءات الحب والحرية، ومن هنا تأخذ التجربة العشقية شكل الرحلة (الحقيقية والمجازية)، وتمتد هذه الرحلة زمنياً إلى ما يقرب النصف قرن ويتداخل فيها الخاص مع العام والتاريخ مع الحاضر والإنسان مع المكان، والمدينة مع الأنثى، و (فتنة) المعشوقة الأولى لـ(ياسين) ليست مجرد امرأة بل هي فضاء دلالي يستقطب إلى مركزه أحداث الرواية " الإنسان عندما يعشق بصدق، يقبل على الموت بشهية مثلما يقبل على الحياة. يختلط عليه الأمران، لا يعرف أين يبدأ الأول وأين ينتهي الثاني. احتفظ بها للذكرى. تذكر دائماً أني امرأة أحبتك هكذا. وقد أظل طويلاً الوحيدة التي لم تطلب منك شيئاً. حتى قلبك هو ملكك. عدني فقط، إذا كتب لك أن تكبر وتعبر البحر أن تزورني إذا كنت حية. سأرتكب معك الحماقات نفسها ولو كنت أماً لعشرين طفلاً. وإذا عثرت عليّ وقد متّ، ضع على قبري أو على إي قبر يستهويك باقة نرجس باللون الذي تشتهي وتذكرني وقل في خاطرك على الأقل، تلك امرأتي التي كانت تحبني. سأتبعك ذات يوم "[1].

يمثل هذا النص الاسترجاعي الاستباقي البؤرة المركزية لنص الرواية، لأن الأحداث ستتبعه على المستوى الكرونولوجي للحكاية و على مستوى جماليات التفكك والتشظي للخطاب السردي، وستكون نابعة منه، فـ(ياسين) يغادر الجزائر باحثاً عن فسحة أمل وحرية وعن (فتنة) أو عن(قبرها). وحتى لاتتكرر النماذج المقتبسة من الرواية، وللكشف عن مدى التماهي بين العناصر العشقية (الإنسان + المكان +الأشياء) سنقارب حالة (التماثل) الذي نحته ياسين في الجزائر وشارك به في معرض فني في (أمستردام)، وهو تمثال لامرأة مقطوعة الرأس" لا ادري ما السحر الذي قاد الناس نحو قصة هذه المرأة الثلاثية: زليخة و ونرجس وفتنة المهبولة. ما السحر المشترك بين الثلاث ؟ أنا نفسي لم أطرح هذا السؤال بجدية. ما القاسم

(1) الرواية، 51.

المشترك بينهن ؟ قصة تمثال المرأة التي لا رأس لها (....) يقرّ أن في التمثال مأساة البلد. كما قال أحدهم، مع أني لم أفكر مطلقاً أن أجسد مأساة البلاد. عندما انجزت مجموعة: المرأة التي لا رأس لها كنت أريد أن أنسى الموت والبلاد معاً. كنت استمع لهم ولا أتكلم (.......) اعرف إن البلاد اليوم تلد الموت، لكنها في خلوة ما وعلى هامش الدم"[1].

يعدّ التمثال صورة عشقية مركبة وحسية للوطن والمرأة، ولكن هذه الصورة متعددة الوجوه والدلالات، فهي صورة أنثوية (جسد المرأة)، ومبتورة الرأس (صورة عنفية). منحوتة من رمل وطين الوطن (الجزائر) ومعروضة في الغربة (أمستردام).

إذن التمثال صورة عشقية (مادية) مركبة مابين النساء الثلاث (زليخة وفتنة ونرجس)، وما بين الوطن وتحديداً (البعد العنفي) الذي تجسد" عبر بتر الرأس مما يمثل حالة خسران دائمة يحملها(ياسين) معهُ. وتمتد جذور التمثال/ العشق/ الوطن/ الأنثى إلى أرض الجزائر عبر تشخيص (حبة الرمل) حيث التناهي في صغر الحجم مع ديمومة البقاء، مما يؤشر إلى الجذور والمنابت الأولى للشخصية " في هذه الحياة لا شيء يندثر أو ينتهي في المطلق. كل ما يتحلل ذرات ذرات يجد جسمه الكلي الذي يلتصق به ويأخذ منه بعض الحياة. حبة رمل تعانق أخرى ثم تنفصل عنها وتلتقي ثانية بغيرها وهكذا إلى ما لانهاية ليختلط تاريخ الدنيا في حبة رمل واحدة"[2].

يتحول الحبّ من حالة فردية إلى مشروع كلي" يضم الإنسان والجمادات والفضاء ويتحرك بفاعلية نحو الزمن المطلق حيث الخلود مما يؤكد أن "الحبّ ليس

(1) م. ن، 120-121.

(2) الرواية،118.

إحساساً يمكن للإنسان أن ينغمر فيه بسهولة بل هو فعالية تطور الشخصية الكلية للإنسان"[1].

إنّ تغييب رأس التمثال على المستوى الحسيّ يقابله حضور كثيف الدلالات، مما يمهد لظهور علاقة كبرى في عالم الرواية تعبر عن أزمة البحث عن الهوية لدى (ياسين) متمثلة بالوجه الثلاثي للجزائر/ التمثال. إذ إن (فتنة وزليخة و نرجس أو حنين) نساء (ياسين) الأثيرات يرتبطن لديه بـ(الوطن والتاريخ والذاكرة)، حيث (العطاء والجذور والفن والهوية وإشكالية استخدام اللغة في الحوار مابين الفصحى والفرنسية والعامية) "تعرفين عندما يتوزع رجل بين حبّ ثلاث نساء فهو ضائع لا محالة. أختي علمتني الصبر وحب التفاصيل الصغيرة. المهبولة علمتني أن لا أسأل كثيراً عندما يتعلق الأمر بالسخاء. ونرجس عرفت منها أنّ للغة سحر يمكن أن يودي بنا إلى الهلاك أو إلى الجنة التي نصنعها من الأبجديات"[2].

أدى التوسع في الفعل العشقي إلى التماهي بين الذات والجماعة والآني والتاريخي والروح والمادة والأنثى والوطن "ليس هو بالضرورة الأجود من بين إعمالي لكن المؤكد فيه من روح امرأة لم أرها أبداً في حياتي، كانت تقتحم عليّ هدوئي في آخر الليل من خلال مذياع صغير كان كافياً لأن يجعلني اشتعل كل مساء ومرتبطاً بها ومديناً لها بالكثير مما حصل لي فيما بعد من أشياء جملية. وفيه من امرأة أحبتني ليلة واحدة بشكل جنوني وعندما بحثت عنها لأحبها انا بدوري لم أجدها. انطفأت كالنيزك الهارب. وفيه من أختي التي علمتني كيف اكتشف سحر الأصابع وقدرتها على صناعة الدهشة"[3].

---

(1) فن الحب، أريك فروم، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، 9.

(2) الرواية، 175.

(3) الرواية، 117.

لا تضيق دائرة التشكيل والدلالة للعشق والموت على النسوة الثلاث (زليخة، فتنة، نرجس) فحسب، بل تنفتح على عالم أنثوي متشعب (سعدية، نادين، ليلى، رشيدة، كنزة، حنين)، وينهض هذا العالم الأنثوي الملتبس بالعشق على حقيقة فجائعية تتحرك بشكل أفقي (امتداد زمني طبيعي)، أو بشكل متناثر (تشظي وتفكك) ضمن رؤية سوداوية تشاؤمية، تجعل من الحب تجربة غير مكتملة وناقصة أن لم ترتبط بفعل الموت أو الغياب، وبذلك تخرج التجربة العشقية من حدودها الذاتية الضيقة وتبتعد عن صورتها التقليدية (الرومانسية) وتتحول إلى "عملية تجديد وإثراء للذات"[1]. وصيرورة حكائية إنسانية تكشف عن مدى التشويه الذي لحق الفرد الجزائري في فترة المحنة وما بعد الاستقلال، ومن هنا تتداخل التجربة الفردية (ربما السيرية) مع النص السردي لتقديم تجربة فنية تحاول أن تجعل من الذات قادرة على تجاوز الخوف والقهر والرعب، والحدود العنيفة المكانية والزمانية، لتبدع عالماً أفضل يقوم على أنقاض العالم الذي تعيشه[2].

ويتضح في هذه الوضعية الكيفية التي وظف الكاتب من خلالها أدواته الكتابية ليعلن عن إشكالية التباس الموت والحب لا سيما في جماليات العتبات النصية المتمثلة بعنواني" الفصل الأول (روكيام لأحزان فتنة)[3]، والفصل الثاني (جراحات المسيح العاري)[4]، وأهمية الفصل الأول بوصفه بنية سردية متكاملة وفاتحة نصّية للرواية مهدت للأحداث وكشفت عن علاقة ياسين (بفتنة) ومن ثم غيابها أو موتها، وهذه العتبات الثلاث تشكل فضاءً رؤيوياً دلالياً حفر عميقاً في نص الرواية وفي ذاكرة (ياسين)، وجمع بين التقانات السردية (الاسترجاعات

(1) الإنسان بين الجوهر والمظهر، أريك فروم، ت: سعد زهران، 65.

2)) ينظر: الرواية والعنف - دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية، الشريف حبيلة، 15.

(3) الرواية، 7.

(4) م. ن، 69.

والخلاصات)، والتناصات الفنية وتحديداً التاريخية والدينية (الطقوس الجنائزية المأساوية ذات الطابع الكنسي وشخصية السيد المسيح الدالة على المحبة والتضحية).

وبذلك مثل الحب المتلبس بالموت عند ياسين تحدياً حقيقياً له وحافزاً لرحلة البحث عن الهوية والوجود والحرية، المشخصة من خلال (الأنثى) على اعتبار أن المرأة تؤنث ما يحيط بها و"تعطي شكلاً للغياب"[1]، ومعنى للتجربة الانسانية والفنية.

ثالثاً: فاعلية الذاكرة (حضور الغياب /غياب الحضور):

الذاكرة عبارة عن رحلة الذات في الحياة بأشكالها المتعددة، وهي الوسيط بين عالمين (الواقعي والتخييلي) وتعبير صادق عن مرجعيات الإنسان وقدرته على التواصل مع واقعه بصورة لا تهتم بالماضي فحسب، بل تتجاوزه إلى آفاق الحاضر والمستقبل.

وتعدّ الذاكرة من أهم المرتكزات التي تستند إليها النصوص الإبداعية، فهي قيمة معرفية تعتمد على صور تخزينية وانبعاثية، وتتكشف عن قدرات وقابليات متعددة تبعاً للمرجعية التي تنحدر منها، والحديث عن الذاكرة "في صلب الممارسة الأدبية عموماً، والكتابة السردية على وجه الخصوص، وقد يبدو ضرباً من تحصيل الحاصل، إذا ما اعتبرنا هذه المقولة مجرد تعيين لمفاهيم من قبيل: الواقع والحياة والذات والمعيش اليومي والماضي والتاريخي..... الخ، بحيث لا أحد يجادل في أن الذاكرة – بهذا المعنى– هي منطلق أي عمل أدبي، ومعينه الأساس في بنينة اقتصاده الدلالي والشكلي وتشييد عوامله المتخيلة"[2].

---

(1) ينظر: شذرات من خطاب في العشق، رولان بارت، ت: الهام سليم حطيط، 25.

(2) تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية – مدخل نظري، هشام العلوي، 65 ضمن كتاب (النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل).

وبالتأكيد فإن الذاكرة ليست عملية استرجاعية للزمن وحسب، بل هي عملية انتمائية ترتبط بالسلوك الحياتي وتعبر عن هوية الجيل الذي يعتاش على ثقافة معينة تشكل هويته البيئية والوطنية والقومية عندما تشكل ذاكرة التراث هوية الوطن الذي ينتمي إليه الفرد[1]، وهنا لابدّ من الانتباه إلى مسألتين عند عملية تسريد الذاكرة وهما: عدم مطابقة الذاكرة للواقع أو معادلتها للماضي أو الحياة ككل بقدر ما هي وعي بهذه المرجعيات وإدراك منظم لتشابكاتها وتعقداتها، فضلاً عن الانحيازات والتوهمات والافتراضات التي تلون الذاكرة لحظة الكتابة مما يمهد للتداخل بين الماضي والحاضر[2].

تشتغل الذاكرة في رواية "شرفات بحر الشمال" على وفق رؤية افتراضية / حقيقية تقرنها بـ(النسيان) وتجعلها وجهاً من وجوهه، وتنحاز الذاكرة عند (واسيني الأعرج) على حساب تغييب القهر والموت والقمع وتتحول إلى طاقة كتابية إبداعية، فضلاً عن أنها ذاكرة تشكيل هوية فردية وجماعية، من خلال تسريدها ودمجها ببنية النص الروائي وعناصره الفنية (الزمن، المكان، الشخصية) ضمن جدلية فنية إيهامية تنبجس من مفارقة وجودية وهي (حضور الغياب) كما في استرجاع واستعادة البعيد والمغيب (الجزائر) و(غياب الحضور) كما في زمن الكتابة وتجربة المنفى في أمستردام.

يبرز المكان بوصفه تجلياً من تجليات الذاكرة في نص رواية "شرفات بحر الشمال" وحتى لا تتعارض النماذج مع تلك التي قدمت في محور المكان، لذلك سنلجأ إلى عرض أنموذجين لمكانيين تشكلا على وفق مفهوم تسريد الذاكرة مابين جدلية الحضور والغياب.

---

(1) صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفق زياد)، ابراهيم نمر موسى، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج 24، ع (1-2)، لسنة 2008، 99.

(2) ينظر: تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية، 65-68.

تبلور المكان في هذه الرواية على وفق رؤية إنسانية فنية تمحورت حول الألفة والتوحش والضيق والاتساع، والمرتكز الأساس في هذا التشكيل هو مفهوم (العنف)، إلا أن هذا لم يمنع من ترشح رؤية مغايرة تعتمد على البناء الذاكراتي في تشييد المكان الحلم أو القيمة، وهذا ما نجده في المكان الافتراضي لدى كل من ياسين وعزيز من خلال مدينة الأطياف

-"هي في رأسي. أنظر على هذه الحافة التي تمتد إلى قرابة الخمسين كيلو متر. أترى هذه الأطياف التي تتلألأ وكأنها تأتي من وسط البحر ؟ هناك.....لا...... لا..... على يمين المنارة... أيوه، بالضبط هناك حيث كل يوم أبني مدينة لم يفكر فيها احد. هنا مكان العاصمة الحقيقي. خارج الأدخنة حيث لاشيء سوى الزرقة والامتداد اللامتناهي. مدينتي التي اشتهي، بشوارعها الجميلة وبارتها الأنيقة ومسارحها وفنونها ومساحاتها الخضراء"[1].

إنّ حشد المظاهر الطوبوغرافية للمكان عبر الدوال اللغوية المعبرة عن ذلك (50 كيلو متراً، أضواء، بحر، منارة، شوارع، بارات، مسارح، مساحات شاسعة) لم يسهم في ردم الهوة بين ما هو واقعي وما هو افتراضي، لأن الشخصية لا تتحدث عن (يوتوبيا) لا معنى لها أو متجردة من جذورها بل تحلم بمدينة (الجزائر) بوصفها وطناً شاساعاً لا تحدّه العلامات الجغرافية وتسوده القيم الإنسانية من حرية وتقدم وسيادة للقانون، وبذلك تكون الكتابة الروائية قد جعلت المكان "قيمة وجدانية، وفكرة يشكلها الوعي، تعويضاً عن المكان المادي المنتهك بسبب العنف المتزايد"[2].

إذ تتلاحم قوى العنف والاستبداد والظلام في انتهاك الفضاء الواقعي،وبعد ذلك الفضاء الإفتراضي ليتحقق لها تدمير الحاضر والمستقبل معاً، فبمقتل (عزيز) انطفأت الآمال في التغيير "وهو يغمض عينيه للمرة الأخيرة، قريباً من حارة

(1) الرواية، 201.

(2) الرواية والعنف، 70.

المعطوبين، رأى مدينة الأطياف وقد صارت رماداً وزرقة البحر حالت نحو السواد الضارب باتجاه اللون الأحمر. رأى حرائق لا نهاية لها وإشتعالات لا شيء تحتها إلا الرماد الذي تصعد منه رائحة الزفت واللحم البشري المتفحم"[1]

إن اشتغال الذاكرة في بناء أمكنة الوطن، أخذ شكل المفارقة من خلال تغييب فضاءات الحرية والمحبة ونهوض وحضور وطغيان فضاءات العنف، حتى أن مدينة الأطياف غيبت على مستوى الفعل وارتقت إلى مستوى الحلم والأماني المجهضة.

أمّا مع أمكنة المنفى، فالقارئ إزاء أنموذج مغاير يشتغل على نسق مخالف، فعلى الرغم من التاريخ الدموي للمكان (منزل آن فرانك) في مدينة أمستردام والذي تحول إلى شاهد مادي حيّ وأرشيف ذاكراتي للغزو النازي لهولندا إبان الحرب العالمية الثانية، إلا إنّ الذاكرة فُعلت بطريقة مفارقة من خلال (غياب الحضور) و(حضور الغياب)، حيث الحضور الطاغي لقيم الحرية والتسامح والتطور على حساب تغييب (تضئيل) المقاطع النصية الدالة على العنف "لم أكن أرى معلماً أثرياً ولكني كنت في عمق رعشة الخوف. فقد ظل بيت عائلة آن فرانك مغلقاً مدة من الزمن قبل أن يفتح للجمهور سنة 1960. واجهة الدكان لم تتغير كثيراً.(......) رأيت خطوات آن فرانك الصغيرة وهي تحتفل بعيد ميلادها الثالث عشر وتركض لحو والدها لتستلم منه الكراسة التي أهداها لها بالمناسبة. (.....) في القاعة الأولى خارطة النورمندي التي تظهر بشكل واضح زحف الحلفاء. وعلى الحائط الثاني علامات متفاوتة تظهر قامة الأطفال المتزايدة. حجرة آن بدورها لم تتغير، ما تزال الصور ذات اللونين الأبيض والأسود لفناني الفترة المعلقة على الحائط القديم، تعبر عن ذوقها الرهيف"[2].

---

(1) الرواية، 218.

(2) الرواية، 106– 107.

إنّ تغييب الصورة العنفية المتمثلة بالمكان الجزائري في حاضر القص الروائي، لم يمنع من حضورها في المكان الآخر (مدينة أمستردام). وهذا ما أدته فاعلية الذاكرة ما بين جدلية الحضور والغياب.

أما فيما يخص الزمن السردي في رواية "شرفات بحر الشمال" فأنه خضع تماماً لفاعلية الذاكرة وجدلية الحضور والغياب، إذ يحاول ياسين الهروب من واقعه الأليم في الجزائر نحو بلاد المنفى، إذ يبدأ(متوهماً) من ذاكرة مصفرة ويشتغل على مبدأ نسيان الماضي، لكن ذلك لم يتحقق في مفارقة وجودية كشفت عن عمق أزمة المواطن العربي وأثارت أسئلة تتعلق بالمصير والوجود والهوية "هذه البلاد لا تملك حاضراً وتصرّ على اغتيال الماضي العاشق الذي يمكن أن ينقذها. نحن من بلاد تسأم بسرعة من ذاكرتها الحيّة. في وطننا لا نتذكر إلا الأموات وعليك أن تنتهي تحت قبر أو أن تندثر ليذكرك صنّاع الذاكرة الوهمية"[1].

تتداخل أزمنة النص الروائي بشكل معقد مابين الماضي والحاضر والمستقبل والتخييلي والواقعي والتاريخي، فالرواية عبارة عن نص ارتدادي غير منضبط نحو الماضي، مما يشكل بنية هلامية زمنية تمتد إلى ما يقارب النصف قرن، إن المفارقة الزمنية عمقت حضور ثنائية (الحضور/ الغياب)، إذ إن الغالب على المقاطع النصّية الزمن الماضي المنتهي، يقابله غياب الحضور من خلال ضآلة المقاطع السردية الدالة على الزمن الحاضر مقارنة بالماضي، ويعتمد الكاتب في ذلك على جماليات الكتابة الجديدة حيث التفكك والتشظي.

عند مقاربة الشخصية الروائية في هذه الرواية من منطلق الذاكرة، فلا بّد من الإقرار بحقيقة مهمة وهي انّ تاريخ الرواية المعاصرة هو تاريخ اختفاء الشخصية الكلاسيكية.[2]

---

(1) م.ن،178.

(2) ينظر: الرواية في القرن العشرين، جان – إيف تادييه، ت: محمد خير البقاعي، 31.

وهذا ما تجلى في عملية بناء الشخصية من خلال غياب الوصف التقليدي للشخصية وعدم التناسب بين الاسم والمسمى وانتفاء اكتمال فعل الشخصية بما يتناسب والوضعية الافتراضية التي أنوجدت فيها، ويمكن أن نلاحظ فاعلية اشتغال الذاكرة في بناء الشخصية على وفق محوري الحضور/ الغياب والنسيان/ الذاكرة، فحضور الأم يقابله غياب تام لشخصية الأب التي استعاض عنها المؤلف/ الراوي بالنظامين السياسي والاجتماعي "تغطيني زليخة وفي الصباح استيقظ على صوت الديك المريض وعلى حركة أمي وهي تضع جذور الدوالي في النار لتسخين الشاي"[1]

ويبدو جلياً الالتباس مابين الممارسة الذاكراتية عند الشخصية ومحاولتها (النسيان) مع اكتشافها استحالة ذلك على اعتبار أنّ "التذكير يعني في قسم كبير منه عدم النسيان"[2]

إن تواجد الشخصيات الأنثوية (على الرغم من الفقد والموت والغياب) يقابله تغييب تام للشخصيات الذكورية (الأب، الأخ، العم) التي لا تظهر إلا من خلال تداعيات ذاكرة (ياسين)، أو محاولاته الفاشلة للنسيان "قلتِ: قلل من الخطايا. قلتُ: كيف وأنت أكثر الخطايا التباساً؟ قلتِ تعلم كيف تنسى. وحده النسيان يشفي الذاكرة من أوجاعها القاسية. تصور لو حملت الذاكرة كل احباطاتنا لانفجرت. قلتُ: لا وجود للنسيان. هي كلمة للتسلية فقط مثل إي لعبة تعطى للأطفال للتخلص من شغبهم. نحن لا ننسى عندما نريد ولكننا ننسى عندما تشتهي الذاكرة. والذاكرة عندما تشرّع نوافذها للتخلص من ثقل الجراحات لا تستأذن احداً"[3]

---

(1) الرواية، 163.

(2) الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ت: جورج زيناتي، 643.

(3) الرواية، 21.

رابعاً: التاريخي والتشكيلي (جدل الوثيقة والمخيلة):

لم تكن الرواية عبر تاريخها الحافل الذي يمتد إلى ما يقارب ثلاثة قرون، ولا حتى في بداياتها الأولى بنية حكائية منغلقة على ذاتها، بل استمدت مشروعية وجودها واستمرارها بفضل انفتاحها على غيرها من الفنون والآداب والنتاجات الإنسانية المختلفة، وهذه السمة عملت على إثراء النص الروائي وتخصيبه وتجديده وتلوينه بطاقات تعبيرية وشعرية كتابية وهذا ما أفادت منه رواية "شرفات بحر الشمال" ضمن التوظيفات والآليات الكتابية الجديدة التي قدمها "واسيني" في مجمل مشروعه الروائي وفي هذه الرواية تحديداً. وتتجاور في فضاء الرواية خطابات متعددة، يمتح منها الكاتب عند تشييده لعالمه الروائي (الواقعي، التاريخي، السياسي، التخييلي، التشكيلي)، ولكن الملاحظ أنّ خطابين متناقضين هيمنا على البنية الروائية واسهما في تشكيل دلالاتها، الأول الخطاب التاريخي والثاني الخطاب التشكيلي، فالرواية تتكلم عن حقبة معينة من تاريخ الجزائر المعاصر (زمن الفتنة) مع الأخذ بعين الاعتبار عملية الانفتاح الزمني على الماضي القريب والبعيد وتضمين الرواية إشارات تاريخية ذات طابع توثيقي (أسماء، سنوات، حوادث)، فضلاً عن ذلك يوظف "واسيني الأعرج" بعض الأعمال التشكيلية لـ(فان كوخ)، مما يُحدِث تناظراً بين نظامين (لساني وبصري) ويسمح بطرح إشكالية قدرة اللساني على تمثيل البصري والتعبير عنه.

إن الخطابين التاريخي والتشكيلي يتماهيان مع (الواقع الروائي) ويصبحان جزءاً أصيلاً من نسيجه الحكائي، فالمخالفة لا تؤدي في هذا النص إلى انبثاق صيغة خطابية متناقضة وبنية حكائية توهيمية، بل إلى إيجاد شكل سردي منفتح ومتعالق مع المقولات الأيدلوجية، والبنى الشكلية للخطابات الأخرى.

رواية "شرفات بحر الشمال" ليست رواية تاريخية بالمعنى التقليدي لتوظيف التاريخ في النصوص الروائية، وإنما أفادت من الإشارات التاريخية المتعددة في

تصميم شعريتها الخاصة بها، فليست هناك أية قيمة للواقعة التاريخية مالم تتحول إلى واقعة روائية، وذلك بالانتقال من مستوى التمثيل إلى مستوى التخييل الذي هو الطاقة الحقيقية للنص الروائي. وهذا ما يجسد العلاقة الشائكة في هذا النص مابين الوثيقة التاريخية (القطعية)، وما بين عالم الرواية (التخييلي)، لذلك لم يكن الوجود التاريخي كبيراً (على المستوى النصّي)، وإنما كان أشبه بالإشارات (الاستقلال، 1988، الثورة، الثوار، الشهداء، الاستعمار، المدّ الأصولي، الحركات الدينية، الفساد، محمد بو ضياف، زمن الفتنة)، ومن النماذج الدالة على تداخل الذاكرة الوثائقية والمخيلة الروائية، إيراد حادثة قتل المناضل (عبّان رمضان) وهو شخصية جزائرية معروفة أسهمت بشكل فاعل في استقلال الجزائر وقُتلت فيما بعد على أيدي الرفاق القدامى "عندما نصحوك بالذهاب إلى سويسرا للراحة قليلاً، صرخت في وجوههم (......) حضّرت حقيبتك الصغيرة وخرجت وأنت تعرف أنك ربما لن تعود إلى هذه الأمكنة مرة أخرى. في 22 ديسمبر 1957 نزلت الطائرة التي كانت تحملك. برفقة كريم بلقاسم ومحمود الشريف، كان في استقبالكم بوصوف.ضحكته كانت باردة وصفراء كضحكة الميت.(.....) ركبتم بعدها سيارة قادتكم لحو مزرعة بتطوان المغربية، لم تُتح لك حتى فرصة اكتشاف المكان. بمجرد دخولكم، استلمتك جماعة أشبكت أياديها على عنقك بعد أن غطت رأسك بشكارة وشدّت عليك بقوة. تخبطت طويلاً قبل أن تستسلم للموت وأنت تحاول أن تصرخ: لا يمكن أن تكون الثورة قد غيرت الناس إلى هذا الحدّ وحولتهم إلى وحوش"[1].

يستعين النص الروائي بالوثيقة التاريخية وهو يعبر عن أزمة المجتمع الجزائري في مرحلة ما بعد الاستقلال، لكنه لا يتعامل مع روح التاريخ بل مع روح الرواية التي تضع الاحتمالي قبل القطعي والتخييلي قبل اليقيني وإثارة الأسئلة قبل الإجابة

---

(1) الرواية، 190-191.

عليها، مما يسمح بقراءة الحادثة التاريخية على وفق المقولات المركزية للنص الروائي التي تتحدث عن هزيمة الإنسان الجزائري وخساراته المتكررة.

تنفرد رواية "شرفات بحر الشمال" بمحاولتها بناء الشكل السردي على وفق نظام اللوحة التشكيلية، فتنهض الحكاية معتمدة على معطيات اللوحة من ألوان وخطوط وإيحاءات وأفكار، عبر ما يسميه (جينت) بـ"الانتقال المجازي"[1] ما بين النظام الصوري والنظام اللساني، ويتحقق الانتقال مابين النظامين عبر الممارسة اللغوية التي تستثمر معطيات اللوحة التشكيلية

وهذا ما سعى إليه (واسيني الأعرج) الذي أقام بناءً سردياً متناظراً مع لوحات (فان كوخ الشهيرة)، إذ يستعرض (ياسين) في الفاتحة النصّية للرواية وبما يتناسب مع التصدير الغيري لـ (فان كوخ) لوحتين لهذا الفنان آكلوا البطاطا (.......) التي رسمها في الحقبة الأكثر سوداوية، لونها الرمادي يشبه الرماد الحقيقي (.......) كلما رأيت هذه اللوحة تذكرت العائلات الجزائرية التي تتخبئ وراء الحيطان المخرمة لتأكل البطاطا (.....) ولوحة الرجل ذي الأذن المبتورة (......) وهي تجسد حالة الهستيريا التي ألمت بفان كوخ وهو يواجه أنانية صديقه غوغان (.....) كان رأسه محاطاً بضمادة بيضاء، يكزّ بشفتيه اليابستين على غليونه الخشبي"[2]

لا يمكن قراءة هذا النص المفتاحي للرواية إلا بالاستعانة بقراءة النصوص المحيطة به وهي (التصدير الغيري لفان كوخ) الذي يقول فيه "يبدو لي أني خسرت موعدي مع الحياة وأشعر اليوم كأن هذا منتهاي الذي عليّ أن أقبل به. فانسون فان غوخ – رسالة 12-7- 1890–خمسة عشر يوماً قبل انتحاره"[3] وبعد ذلك قراءة

---

(1) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، جيرار جونيت، ت: زبيدة القاضي، 15.

(2) الرواية، 8-9.

(3) الرواية،6.

لوحات فان كوخ التي تنتمي إلى مرحلة التشاؤم والسوداوية حيث يغلب اللون الرمادي وينعدم الضوء ويبرز الفقر وصورة المعدومين والاكتئاب واليأس، وتتواشج كل هذه الدوال اللغوية والبصرية للتعبير عن الواقع المرير الذي كان يعيشه(فان كوخ) في تلك المرحلة الزمنية، وهذا ما يتناظر مع البنية السردية لنص الرواية التي تعكس واقع شخصية (ياسين) والتي تعيش حالة من الاكتئاب واليأس في أرض الوطن مما دفعها إلى الرحيل إلى المنافي بحثاً عن الأنثى/ الأمل.

ينحو الروائي منحى آخر وهو يعشّق ويخصّب روايته بلوحات (فان كوخ) ولكن هذه المرة بإعمال تنتمي إلى مرحلة أخرى (عباد الشمس وحقول القمح) وأصبح الفضاء الذي يحتوي هاتين اللوحتين مغايراً، فهو ليس (الجزائر) وإنما متحف (فان كوخ) في مدينة أمستردام "شممت بعدها رائحة غريبة تشبه رائحة النباتات بعد فجر ممطر ورائحة الحبر الطفولي وعباد الشمس وحقول القمح التي تمتد على مرمى البصر شعرت بنفسي طفلاً يهتز لأشياء هو وحده كان يعرف قوتها. حتى الماء. للماء رائحة عند فانسون فان غوخ. جزء من غرابة هذا الفضاء أنه يشعرك بالوحدة والحنين والى الطفولة البعيدة. دائماً يتتابنا هذا الشعور تجاه الذين لحبهم، نتقاطع معهم ونتشابه مع أحزانهم. لقد عاش وحيداً واختار أن يموت وحيداً. الحب وحده قادر على قتلنا بهذه الطريقة.رأيته (.....) يلتفت بملء عينيه بحقول قمح اوفير Auvers الواسعة، ليس بعيداً عن القصر. ثم يضغط على الزناد. يسقط من شدّة الألم ثم ينهض ثانيةً. يتأمل قليلاً الحقول من جديد ثم يدخل منكسراً إلى ظلمة أوبرج رافو"[1]. يقيم "واسيني الأعرج" تناظراً فنياً جمالياً بين لوحات فان كوخ وسيرة حياته من جهة وبين عالمه الروائي من جهة أخرى، فالمراحل التي مرّ بها (ياسين) في الجزائر تتميز بـ(الظلام، القهر، الفساد، الحرمان، الموت) وهذا ما يتقاطع مع اللوحات الأولى حيث الظلمة والسواد وانعدام الضوء

---

(1) م. ن، 256-257.

والنور، أما في المقطع السابق فإن (ياسين) يستحضر مرحلة أخرى عند (فان كوخ) حيث النور والضوء وسيادة اللون الأصفر بما يمثل مرحلة جديدة عنده ملؤها التفاؤل والأمل والبحث عن الحرية في فضاءات أمستردام، وهذا ما مثلته لوحتا (عباد الشمس وحقول القمح)، مع بيان أن الحبّ هو الحافز الرئيس للرجلين بحثاً عن التغيير عند ياسين والموت انتحاراً مع فان كوخ.

***

إن الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في "شرفات بحر الشمال" أخذت شكلاً تعبيرياً تجديدياً عبر التأكيد على استخدام تقانات كتابية والمزج بينها مما يفرز أفقاً سردياً جديداً يهتم بالوسائل والأدوات التي طالت بنية الرواية العربية الجديدة من تحوّل في تشكيل المكان الروائي والاعتماد على جماليات التفكك والتشظي ومقاربة موضوعة العشق بشكل مفارق من خلال التباسات الموت والحب، والتعبير عن تجليات الذاكرة وتخصيب النص الروائي بمختلف الخطابات التي تحقق التميز والتفرد له ولاسيما الخطاب التاريخي والخطاب التشكيلي.

المصادر

أولاً: الكتب:

1-الإنتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، جيرار جونيت، ت: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.

2-الإنسان بين الجوهر والمظهر، أريك فروم، ت: سعد زهران، مراجعة وتقديم: لطفي فهيم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1989.

3-أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 2008.

4-الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ادور الخراط، دار الآداب، بيروت، 1993.

5-الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،بنغازي، ط1، 2009.

6-الرواية في القرن العشرين، جان -ايف تادييه، ت:محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

7-الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2010.

8-زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية -دراسة نقدية -، فريدة إبراهيم بن موسى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2012.

9-شرفات بحر الشمال، واسيني الأعرج، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002.

10-شذرات من خطاب العشق، رولان بارت، ت: الهام سليم حطيط وحبيب حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ابداعات عالمية) الكويت، ط1، 2001.

11-شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لادور الخراط نموذجاً)، خالد حسين حسين، كتاب الرياض 83، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 2000.

12-المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، عبد الصمد زايد، دار محمد علي الحامي، دراسات أدبية، كلية الآداب منوبة، تونس، ط1، 2003.

13-فن الحب،أريك فروم، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، د.ت.

14-في الرواية العربية الجديدة، فخري صالح، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2009.

15- المغامرة الجمالية للنص الروائي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2010.

16-النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل، مجموعة باحثين، مدير المشروع: حميد لحمداني، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع بارس، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، ط1، 2003.

ثانياً. الدوريات:

1- جدلية الوطن / المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية شرفات بحر الشمال، بوشوشة بن جمعة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، لسنة 2004.

2- صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد) إبـراهيم نمر موسى، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مـج 24،، ع(1-2)، لسنة 2008.

3- عناصر القيمة الجمالية، رمضان الصبّاغ، مجلة البيان، الكويت، ع(333)، لسنة 1998.

فاعلية الوصف الروائي من التشييد إلى الدلالة

قراءة في رواية حجارة بوبيللو

أولاً. في العملية الوصفية:

إذا كان الوصف على اعتبار انه (صيغة تمثيلية) لا يتمايز "عن السرد بجلاء كافٍ سواء على صعيد استقلالية غاياته أو على صعيد إحالة وسائطه "[(1)] إلا انه بقي – بوصفه تعبيراً لغوياً ونظاماً مورفولوجياً – لمدة طويلة يراوح في اشتغاله بين حدود الزخرفة اللفظية/ الجمالية من جهة والتابعية الكاملة للسرد من جهة أخرى، وهذه التابعية لم تتوسم دائماً (إلغاء المعنى) عن الوصف وتجريده من الدلالة – على وفق تيارات البلاغة القديمة – التي زودته بغائية فعّالة أقرّتها فيما بعد المؤسسات الأدبية،هي الغائية الجمالية [(2)].

وإذا كان الحد التقليدي للوصف هو "الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه "[(3)].

إلا أنه هذا لم يمنع الرواية والأشكال السردية الحديثة وهي تتجاوز عتبة الواقعية والطبيعية أن تفتح أمام العملية الوصفية نوافذ أخرى تمثلت في توجيهه نحو خلق عوالم شعرية ومن ثم ليصبح مهيئاً للقيام بوظائف أكثر فاعلية داخل المتخيلات الحكائية [(4)].

---

(1) حدود السرد / جيرار جينيت / ت: بنعيسى بو حمالة / آفاق (المغرب) / ع(908) / لسنة 1988 /61.

(2) ينظر: الأدب والواقع / رولان بارت وآخرون / ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي / 39.

(3) وظيفة الوصف في الرواية / عبد اللطيف محفوظ / 6.

(4) م. ن / 5.

وبذلك لم يعدّ دور الوصف مقتصراً على التزيين أو حتى التفسير بل تحول في الكتابات الحديثة ليعدّ أحد أهم مستويات التعبير عن التجارب الإنسانية المعقدة [1].

إن هذا التحول في أدوار ووظائف الوصف في المتخيلات الحكائية، ليس من وكد الدراسة متابعته فهو أمرٌ غدا شائعاً ومعروفاً في الدراسات السردية الحديثة، إلا أن ما يشغل الدراسة هي قضية الوصف الأساسية (باعتباره تعبيراً لغوياً أولاً ونظاماً مورفولوجياً في المقام الثاني) وهي تشكيل وتشييد المقاطع الوصفية من المقاطع اللغوية والكيفية التي يتحول فيها القول اللغوي إلى تمثيل بصري فـ" الكتابة بوصفها أثراً عيانياً ملموساً تمثل انعكاساً للغة في مستواها البصري كتمثيل علاماتي لجوهرها الصوتي، وهذا التمثيل يتخذ طابع الاصطلاح والمواضعة، وهو ما يسم اللغة بعموميتها وفق التصنيف السيميولوجي للعلامات" [2].

إن مسألة التحول من المرئي/ البصري/ المرجعي إلى اللغوي/ الكتابي/ الملفوظ/ المقروء/ الصور الذهنية/ الرؤية الذاتية/ تحيلنا إلى إشكاليات مؤثرة في النصوص الحكائية، لعل من أهمها التعارض القائم بين البعدين المرجعي واللفظي، فإذا كان الوصف في الغالب ينصب على الطبيعة أو الشخصية أو الأشياء فإنه بذلك يحاول ترجمة المرئي إلى لغوي، ومن خلال هذه العملية تبدو المفارقة بين المشهدين اليومي والوصفي، فالأول يقدم أشياء ترى / تلمس.... أما الثاني فيقدم جملة من الأشياء ينبغي تصور دلالتها بصرياً [3].

هذه الإشكالية تحيلنا إلى إشكالية أكثر أهمية وهي الاختلاف القائم بين عمليتي المشاهدة والقراءة، والتي تتصل من جهة ثانية بالدورين المختلفين للعملية الوصفية اللذين " يتمثلان بالوحدة والتجزيء: ويلعب الدور الأول على صعيد

---

(1) أبحاث في النص الروائي العربي / سامي سويدان / 134.

(2) تجليات اللغة البصرية (قراءة في جماليات الأسلوب القصصي) / عبد الستار جبر عداي / 21.

(3) وظيفة الوصف في الرواية / 12.

البعد المرجعي للشيء الموصوف، فالشيء يفترض كلاً مكوناً من أجزاء متواقتة ومميزات لاحقة وهو بذلك يؤسس التلاحم الدلالي للوصف. أما الدور التجزيئي فيلعبه على صعيد البعد اللفظي للشيء الموصوف، فالكتابة السطرية تمنح جملة مهيمنة تلملم شتات الشيء، غير انها وإن تبدو موحدة، فإنها تتجزأ بأفعال متتالية من الجمل القصيرة"[1].

وانطلاقاً من التأسيس السابق يحق لنا الاستنتاج بأن العملية الوصفية في الأنماط السردية المتنوعة ما هي إلا مجموع العلاقات اللغوية التي تؤسس مع باقي عناصر (الحكي) للفضاء المتخيل، ومن ثم تحويل المرئي / المرجعي على وفق أدوار بنائية ودلالية متعددة إلى ملفوظ سردي لغوي، وفيما بعد تنشأ عملية عكسية وهي تحول المادة السردية اللغوية إلى أيقونة بصرية / ذهنية، وبهذا تتجلى العملية الوصفية على أساس أنها معطى سيميائياً متعدد الدلالات والأدوار، لا مجرد تراكيب لغوية مبنية على تراتبية معينة لا تتغيا الا الزخرفة القولية، وتبتعد عن غايتها الأصلية وهي انتاج المعنى والجمال.

ثانياً. في الرواية العربية الجديدة:

ان مصطلح الرواية الجديدة لا يقصد به إلا الحركة الروائية التي بدأت في فرنسا في العقد الخامس من القرن الماضي. أما تيار الرواية العربية الجديدة فيدل على حركة التجديد والحداثة وتجاوز الافتراضات السردية التقليدية في الرواية [2].

ويمثل خطاب الروائي المصري (ادور الخراط) أنموذجاً مغايراً ومفارقاً في رحلة التطور والتغيير للرواية العربية الحديثة والمعاصرة، إذ انه ينتمي إلى التيارات الحداثية التي ولدت بعد النصف الثاني من القرن المنصرم والتي سوف تشهد انقلاباً يلتقي مع أنواع تعبيرية أخرى (المسرح / الشعر) والتي سوف تركز اهتمامها على

---

(1) م. ن / 13.

(2) ينظر: من التقليد إلى ما بعد الحداثة، تأليف وترجمة: فدوى مالطي دوجلاس، 331.

التقانات الجمالية والاشكالية الفنية وصولاً إلى مفهوم (شعرية النثر) إذ لا ينصب الاهتمام والجهد على اخراج مفردات وتراكيب لغوية وإنما انتظامها في بنية النظام الحكائي العام [1].

ومن المهم ان ندرك ان هذا النمط الروائي المتسم بالثراء التجريبي ودينامية الشكل الفني[2]، (المحتفى به أصلاً في رؤى هذا التيار التجديدي)، لم ينفصل عن مرجعياته الواقعية بل بقي معبراً عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان [3].

وهذا ما استلزم تغيراً في مستوى الرؤية الفكرية واستبدالاً للأدوات الروائية على مستويات اللغة والتقانات والرؤية والانتقال إلى ممارسة التجريب على صعيد أشكال الكتابة الروائية وارتياد احياز المسكوت عنه [4].

وكل هذا دفع بالعملية الوصفية (في الرواية الجديدة) ان تنتقل من مجرد تعريفات تمهيدية وأيضاً أولية للعناصر القصصية إلى واقع فعال يمتلك لغة خلاقة تجعل المتلقي يرى الأشياء من خلال الوصف [5].

ومن هنا فالوصف في هذه الأنماط التعبيرية / الكتابية ذات الرؤى الحداثية قد تخلى عن الأدوار التقليدية (تفسيري / زخرفي) – إلى حد ما – إلى ادوار جديدة لها "معنى ودلالة مهمة في الرؤية (....) فهو يحمل معاني ودلالات ابعد من الاكتفاء بتمثيل الاشياء والشخصيات فالصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأثيث تتوخى إثارة نفسية الشخوص وتبريرها وتوضيحها في نفس الآن"[6]. وهذه الدراسة ستتلمس اشكال الوصف وأدواره في رواية (حجارة بوبيللو) عبر مسربين اثنين

---

(1) ابحاث في النص الروائي العربي، 132.

(2) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، 25.

(3) انماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز ماضي، 16.

(4) شعرية المكان في الرواية الجديدة، 15–16.

(5) ينظر: نحو رواية جديدة، الان روب غرييه، ت: مصطفى إبراهيم مصطفى، 130.

(6) حدود السرد، جيرار جينت، ت: بنعيسى بو حمالة، آفاق (المغرب)، ع (8–9) ، لسنة 1988، 60.

أولهما (شعرية التفاصيل والإيهام المرجعي) وثانيهما (جماليات الجسد الإنساني) بما يضمن رصد كافة الاشكال الوصفية ومن ثم دلالات التشييد ودلالات العمليةالوصفية.

أولاً. شعرية التفاصيل والإيهام المرجعي

مما متعارف عليه في السرديات الحديثة ان الوصف ابتعد عن مهامه التقليدية وتبعيته التاريخية الدلالية للسرد، وشكل قوة نصية ذات فعالية دلالية تعمل على ابداع واقع نصي يوازي العالم الواقعي ويجذر النص المتخيل عبر مرجعياته الإيهامية ويتوسل لذلك آلية الاغراق في ذكر التفاصيل والاشارة إلى المرجعيات المختلفة للمحكي سواء أكان ذلك بصورة علنية أم مضمرة توظف تقانات مختلفة الآليات (التناص، المفارقة، التلاعب بالزمن...)، والوصف هنا (في الرواية الجديدة) لا يشتغل وفق مستوى واحد ثابت بل يتحرك وفق مستويات مختلفة تتواءم والعلاقة الاحترابية بين خطابين مختلفين ومتصلين في الوقت نفسه (السرد والوصف) وهذه المستويات تمكن المتلقي (وحتى المبدع) من إدراك النص بشكل شمولي وفقاً للارتباط الجدلي بينهما،... وذلك لأن الوصف بذاته يشرع عندما يكون مؤطراً بالسرد مما يجعله قابلاً للقراءة والتأويل [(1)].

وهذه الجدلية الثنائية بين الإغراق في التفاصيل من جهة والإيهام بواقعية النص عبر مرجعيات مختلفة من جهة أخرى، تشكل هيمنة واضحة في النصل الحكائي لأنها تمثل بُنيات جزئية تترابط وتتلاحم وتتراكم لتشكل عالماً روائياً مقنعاً وربما مشوقاً [(2)]. وبذلك نكون أزاء قاعدة كتابية تعبيرية تفترض علاقة طردية بين دقة التفاصيل وازدياد الإيهام بواقعية النص الروائي.

---

(1) ينظر: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد الباردي، 41.

(2) أنماط الرواية العربية الجديدة، 61.

إن الاستغراق في التفاصيل الجزئية المعتمد على آليات وصفية تشييدية مزدوجة (الاستقصاء والانتقاء) وعلى رؤى تتحكم بإنتاج المشاهد الوصفية يحيلنا على موضوعة (كثافة) الوصف أو الوصف الكثيف الذي يوحي بأهمية الموصوف وأهمية الدلالات المترشحة عنه على الرغم من انه لا يمكن دائماً الوثوق "بالظاهر الكمي والعددي للوصف"[1]. لأنه قد لا يتطابق مع الجانب الدلالي مما يخلق نصاً مبنياً على التلاعب باللغة لا أكثر.

في نص رواية (حجارة بوبيللو) احتفاء بالتفاصيل والمرجعيات التي ترتكز عليها (الأشياء، الأمكنة، الشخوص) وتعليل ذلك مرده إلى نوعية الرواية التي يتجاذبها خطابان رئيسان أحدهما تخييلي والآخر سيري (توثيقي)، والخطاب الثاني المتكأ على الذاكرة البعيدة يميل إلى الإسراف (لأسباب كثيرة تبدأ بالإيهام الفني ومن ثم الانفصال عن الواقع المعيش والحنين إلى تفصيلات الماضي وانتهاءً بالجانب التوثيقي) في ذكر التفاصيل الوصفية التي تنشأ خطاباً روائياً ممتزجاً بالسيرة الروائية بلغة شعرية.

أ. فاعلية التشيؤ:

الرواية الجديدة في أصل نشأتها وتطورها وتأثيراتها هي تيار أدبي تشيؤي يعلي من سلطة الاشياء في الحضارة الغربية الحديثة والمعاصرة في مجتمعات ما بعد الحرب العالمية الثانية لأسباب كثيرة لامجال في هذه الدراسة لمناقشتها ولا حتى لعرضها.. والرواية العربية الجديدة لم تكن في كل تياراتها رواية تشيؤ وان اقتربت من المفهوم الفرنسي كثيراً في عدد من نماذجها واعلامها. ورواية (حجارة بوبيللو) تقترب من الرؤية التشيؤية في بعض أفكارها وتجتر الانموذج الفرنسي وتحاكيه لـ (الآن روب غرييه وميشال بوتور) الا انها لا تغرق في ذلك ولا تجعل من عالمها

(1) أبحاث في النص الروائي، 44.

النصي محكوماً بتلك الرؤية الا في حدود محسوبة ومنطقية إلى حد ما. وسنعرض لأكثر من انموذج دال على هذا العنوان.

1. الأيقونة:

العلامة الايقونية عند (بيرس) علامة تصويرية تعمل على التوصيل المعرفي عن طريق المشابهة والمطابقة [1]. وفعالية الايقونة التصويرية (في النص الروائي) ذات البعد الديني المسيحي الحاملة لصورة السيد المسيح متأتية من الميراث الديني والاجتماعي والشعبي الذي ينتمي إليه الواصف/ الراوي/ الروائي/ الرائي. ويتوقف الواصف مطولاً عند هذه الأيقونة التي شاهدها وهي (تبتعد عن وصفها الأصلي) مهشمة بعد سقوط حائط الكنيسة ليتداخل عبرها المقدس مع المدنس والأرضي مع العلوي واللاهوتي مع الناسوتي والمعلم جورجي وحميده البرصا وتوهيمات كثيرة مرتبطة بذاكرة الطفل/ الراوي مع صورة (السيد المسيح)، ونقرأ في الرواية " رأيت الأيقونة التي قال أبونا اندراوس انه اخرجها من بين أحجار الهدد. قال أن زجاجها قد سقط عنها كله مرة واحدة (...) رأيت وجه المسيح قائماً عيناه مغمضتان، تجاعيد عبر العصور غائرة في صفحة الأيقونة الخشبية المعتمة، تتخايل على سطحها الزيتي المسود أشعة الشموع مهتزة نيرانها تحتها، التف إكليل الشوك غامض المعالم برأسه المعذب بأثقال لا قبل بها. كان يسوع يبكي بكاءً جافاً قاحلاً لاري له. دون دموع، دون صوت تقريباً " [2].

ونقرأ كذلك " اتستمر هذه الأيقونة مدفونة نابضة بالألم مشققة خفيضة، ولكنها لا تقهر؟ أم تنحسر تغيض لا يبقى الا نسيج الخشب الاسود منكوراً (...) ليس الوجه فقط، بل الجسم الضاوي العنيد كله متكرراً بلا انتهاء على هذه الأرض التي تتكرر فيها الاشارات (...) تراتيل الهارب وصدح الناي وإنشاد

---

(1) نقلاً عن: محاضرات في السيميولوجيا، محمد السرغيني، 57.

(2) حجارة بوبيللو، ادور الخراط، 103.

الصنوج وترداد الذكر وهمر الدراويش وصخب اعلانات التلفزيون جارحة وبذيئة ومتذبذبة الكهربات وكراسي التخت حول هزات متلاحقة بطن راقصة تحفها مواسير مصابيح النايلون وأنابيب الفوسفور والفلورسنت الرفيعة"[1]. المفارقة لهذه البنية الوصفية خروجها الحاد على قانون الأيقونة البصرية القائمة على المشابهة والمطابقة بينها وبين عالمها الخارجي، إذ ان الوصف لم يرتكز على الموصوف بل انتقل منه إلى موضوعات قد تكون بعيدة عنه الا انها تتعاضد معه فيما بعد في تشكيل دلالات النص. وآليات التشييد الوصفي تستند إلى (الاختيار والانتقاء) والسعي إلى بناء دلالات قائمة على الانحراف والخروج على الدلالات السائدة لعالم الاشياء (...) ولهذا فالوصف انتقائي يندرج ضمن غاية محددة هي خلق بعض العلاقات الدالة داخل نسيج الرواية"[2].

اما مستويات الوصف السردي فهي تتدرج وبشكل تصاعدي من الوصف البسيط المرتبط دلالياً بالسرد وصولاً لنمطي الوصف المعقد (المركب والانتشاري) اللذين يشيدان وصفاً يغلب عليه طابع الحكائية.

العلامة الأكثر بروزاً للصورة الوصفية المتأسسة على تجليات اللغة البصرية ضمن وضع ايقوني تشيؤي هي الانكسار والحزن المرتبط بصورة المقدس (السيد المسيح) وكذلك المتعلق بالوضعية الحياتية للواصف وتداخل الموضوعي والذاتي، هذه الصورة الوصفية المتحركة المتداخلة مع السرد الذي يعمل على تدفق الزمن الحكائي تبدأ بالفعل البصري (رأيت) من خلال وسط شفاف حقق للرؤية البصرية حضورها، الا ان الملاحظ ان الايقونة/ الصورة/ الشيء، وخلافاً لمدرسة التشيؤ لم تمارس سلطتها التشيؤية لذاتها وانما باعتمادها على مرجعياتها المقدسة المنبعثة عن زمنين متفارقين: الحاضر (حاضر الحكي) وماضي الشخصية المتداخل بشكل

---

(1) م. ن، 104-105.

(2) نقلاً عن: شعرية المكان في الرواية الجديدة، 121.

واضح مع أزمنة بعيدة غير محددة.. ونتيجة لابتعاد الوصف عن الموصوف وتحوله إلى محيطه فإن الصفة التقديسية للأيقونة الدينية قد اصاب فاعليتها العطب عندما امتزجت مع المدنس/ الدنيوي (إعلانات تلفزيون/ الخمر/ الصوابين / مواسير/ الراقصات....) لترسم صورة بصرية حركية تشتغل وفق مستويات الوصف المركب الذي ينتقل ضمن حراكية فنية من الموصوف وأجزائه إلى "المحيط الضام لهذا الموصوف أو المضموم ضمنه"[1].

إن مثنوية المقدس والمدنس المنبثقة من الأيقونة البصرية تناسل عنها علامتان أخريان وهما (اللاهوتي - الناسوني) المتعالقتان مع (الإله- شخصية جورجي) وهما يشكلان فيما بعد صورة السيد المسيح في الأيقونة و خارجها. ان الأيقونة البصرية ذات العلامات المختلفة تشتغل وفق وسيلتين مختلفتين اولهما (المطابقة) مع (المقدس الديني) وثانيتهما (المجاورة و التضاد) مع الصورة التقديسية والاقتراب من وصف اليومي / العادي المعاش فالأيقونة (في النص) بوصفها خطاباً مرئياً / لغوياً طابقت الواقع وفارقته لتؤسس بذلك للخطاب الفني أو (شعرية الخطاب) الذي شيد الوظيفة المرجعية للنص ومن ثم تجاوزها عبر (الوصف الكثيف) ليصل بالقارئ إلى الوظيفة الايهامية. ان الشيء/ الصورة الايقونية جاء(ت) ضمن حالة مركبة فالشيء انضاف إلى أشياء أخرى مثلت عناصر أو لوازم أو حتى صفات أو عناصر تخيلية طرحها النص ليقيم منها دلالات جديدة [2]. ومن هذه العناصر واللوازم التخيلية ذات البعد المرجعي التي عززت الصورة الإيحائية للايقونة/ الشيء (الايقونة / وجه المسيح/ السطح الزيتي/ اكليل الشوك/ الكنيسة/ كوفية / هيكل/ الدم / الخمر/ الاعلانات...).

---

(1) وظيفة الوصف في الرواية، 33.

(2) ينظر: الاشياء وتشكلاتها في الرواية العربية، مصطفى إبراهيم الضبع، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة 213، الحولية 24، 2004، 27.

2. الحصاة:

لا يمكن إدراك دلالات (الحصى) منفردة على دلالات المكان الذي انوجدت فيه، فالأشياء تتشكل هنا مندمجة مع فضائها (الصحراء) وتلعب الأشياء وظائفها وهي مندمجة تماماً بالمكان معبرة عن ابعاده النفسية والتاريخية، ومستوى الوصف في هذه الفقرة ينتمي تارة إلى الوصف المعقد وأخرى إلى الوصف الانتشاري الذي يدل على "الوصف الذي تتوارد فيه التفاصيل منفلتة عن المعنى المسبق وثائرة على تحكمية عنوانها ومهدمة لمعالمه بفضل خلقها لدلالة مغايرة علانية، ويشكل هذا النمط أعلى درجات احتراب الوصف والسرد"(1).

ولو تتبعنا مقتبساً وصفياً دالاً على هذه المسألة لتأكد لنا ان رواية (حجارة بوبيللو) تنتمي في بعض مقاطعها إلى تيار التشيؤ المحتفي باللغة والأشياء هذه الأشياء التي تحاول الانفلات عن دلالاتها المسبقة والمرجعية عبر سلطتها الذاتية وعلاقتها مع فضائها المعبر عن الوحدة والعزلة والتأمل (الصحراء) والانعتاق من اسر المادي والمدني والاتجاه نحو تجربة شعورية نفسية تحرر الروح من اغلالها " وجدت تلّة عالية قليلاً، واسعة، يغطيها حصى متعدد الألوان والأشكال والأحجام، ناعم الجسوم مخروطية ونقية ومموجة محببة ومصقولة مدورة ومستطيلة كثيفة ومشطوفة لحيلة خطوط بيضاء ورقيقة كالشعيرات تلتف حول استدارة رمادية تجنح إلى السواد وحدود قاطعة مرهفة البني اللامع يعطي حافتها المنعمة خفوتاً يناقض لسعة حدتها الأبيض الساطع ترقطه نقاط رقيقة كأنها تومض تحت الحصاة الشفافة والخطوط الفائرة الصغيرة تشقق الوجوه المنحوتة المتحللة "(2).

الملاحظ ان المقطع الوصفي يقدم الأشياء في انتمائها المكاني وحضورها الدلالي المتطابق مع حيزها، ويركز على جزئيات الشيء (الألوان، الخطوط،

---

(1) وظيفة الوصف في الرواية، 36.

(2) الرواية، 129- 130.

الحجم، التعدد) مستفيداً في ذلك من أراء رواد مدرسة التشيؤ "ان ما يحدث ان عين الإنسان تستقر على الأشياء بإصرار صلب انه يرى الأشياء لكنه يرفض تملكها، يرفض ان يمارس معها أي تفاهم مبهم أو أي علاقة تواطؤ "[1].

الا ان الانقلاب الدلالي المتأسس على تشييد لغوي يتوسل الانحراف ومزواجة الإنساني بالمادي يقع عندما يستعير الواصف نعوت المرأة / المعشوقة لهذه الأشياء الجامدة، وتحديداً صفات تتعلق بأفعال الغواية والمحبة عبر متقابلات ضدية يندمج فيها الإنسان مع الأشياء "نقية، كانت، نقية هي، مظلمة ومتلوية أيضاً، شغوف حيناً ونفور عزوف أحياناً، كالطفل في ائتمانها وفي مكرها المكشوف، ومجربة محنكة الجسد بل جرأتها ومعرفتها مخيفة، جسورٌ مشاكسة، وديعة متقلبة خاضعة خنوع"[2]. وتتضح سطوة هذه الأشياء/ (المرأة) وهي تمارس سلطتها الدلالية في خارطة النص (نقية/ مظلمة) (شغوف/ نفور) (وديعة/ متقلبة) (بريئة/ مجربة محنكة جريئة).

ان استبدال الصفات الحسية (في المقطع الأول) بصفات لا حسية وتداخل الأنثى (في الصورة الوصفية) مع الأشياء (الحصاة) عبر اللغة الانزياحية، رفع من مستوى الوصف العادي إلى وصف معقد يتحلل من دلالاته الأولية وينفتح على دلالات مركبة في نطاق فضاء متوحد (الصحراء) وهذا وذاك يطابق الرؤية النفسية / الروحية للواصف/ السارد الذي ينتمي إلى فترة المراهقة المبكرة والباحث عن الأنثى المتماهية مع الأشياء والموجودات.

---

(1) نحو رواية جديدة، 55-66.

(2) الرواية، 130.

3. القطعة الحريرية:

يستعير الواصف في عرضه لهذا (الشيء) آليات بناء المكان ولاسيما البنى المكانية المتوالدة التي تتميز باستدعاء الكل لمجرد ظهور الجزء [1].

الا ان الواصف لا يعتمد على هذه الآلية المكانية العميقة فحسب بل ان فاعلية التناص تشتغل هنا عبر أدوات مختلفة أهمها (التوسع) لأجل الانفلات من ثبات الدلالات المرجعية للشيء (القطعة).

نقرأ أولاً في وصف القطعة " وعثرت أيضاً على مبعدة من الطريق قليلاً على قطعة حريرية مخرمة بدنتيللا رقيقة صوحت الصحراء وقسوة العراء لونها البنفسجي فأضحى باهتاً جداً شاحب الحمرة جداً، متموج الذبول " [2].

الواصف يركز في المقتبس السابق على تفاصيل الشيء (القطعة) وتأثيرات البيئة الصحراوية والزمن عليها، الا ان أهمية هذا الشيء لا تكمن في ذلك بل تتحقق عبر الانفتاح على الجسد الإنساني الأنثوي، فتتحول القطعة إلى محفز لذاكرة الواصف/ الراوي عبر آلية تشبيدية تنتقل من الجزء (الحاضر) إلى الكل (الغائب) " كانت مجرد مزقة نصفها مدفون في الرمل، في وهدة طرية واسعة " [3].

ان الانتقال من المرئي إلى المتخيل شكل انحرافاً اسلوبياً في المقطع الوصفي السابق، وهذا الانتقال اتكأ على آليات بنائية تكفلت بعدم تشتت النص، فالآليات في بداية المقتبس تأسست ضمن الواقع المرئي وعناصر الوصف التقليدية من (واصف يعتمد على فعل الرؤية الواقعية/ وسط شفاف/ الموصوف/ المسافة / الضوء) كل هذا تحقق في عملية الوصف الواقعية عبر عملية لغوية بصرية الا ان ذلك كله تغير لتحول العناصر والآليات فالوسط انعدم والموصوف غير مرئي وإنما

---

(1) ينظر: المكان في النص المسرحي / منصور نعمان الدليمي، 89.

(2) الرواية، 131.

(3) الرواية / 131.

تخييلي/ اوهام شبقية تؤسس لصورة المرأة في ذهن الواصف بسبب المحفز (قطعة الحرير) والمسافة لا حدود لها وهي (وهم). وينبثق الوصف في هذه المقاطع الحكائية عبر لغة بصرية حقيقية / تخيلية محسوسة / مرئية/ جسدية/ شبقية تحتفي بتصوير جسد المرأة / المعشوقة / الوهم "دعيني أحلم أيتها الغريبة العابرة ساعة في البرية لا اعرفك، ولن اعرفك أبداً، أيتها الوهم الماثل، بعينيك القاسيتين المحبتين، دعيني إذن أغمض عيني على ربوتي صدرك الدافئتين وأشتط، جسداً مثقلاً بالأطياف، سكران بالرؤى..."[1].

ب. فاعلية المكان:

رواية (حجارة بوبيللو) تحتفي بالمكان وتفصيلاته ومرجعياته ولاسيما المكان الريفي وجماليات هذا المكان، وحتى لا تكون الدراسة اجتراراً لدراسات سابقة توقفت عند جماليات هذا المعلم المكاني، سنقارب بنية مكانية أهتم بها النص وقدمها بصورة متراكمة في أكثر من موضع بشكل تكراري، هذه البنية هي الكوم الأثري / حجارة بوبيللو/ مدافن الأقباط، فضلاً عن أمكنة أخرى.

الملاحظة الأولى ان عنوان الرواية ذو مرجعية مكانية / واقعية محددة بدقة في نص الرواية واحالتها واضحة ومباشرة، الا انه لا يتوقف عند تخوم هذه المرجعية بل يتعداها ليتحول إلى قوة نصية ذات فاعلية في فضاء الحكي المتخيل هذه الفعالية مبنية على الدور الرئيس الذي لعبته هذه البنية المكانية المتوالدة والمتكررة. الملاحظة الثانية ان التصدير التوثيقي / المرجعي / الاحالي/ التفسيري (العتبة النصية الخارجية) الذي صدرت به الرواية يتعالق مع هذا المكان وفيه تحديد طوبوغرافي / تاريخي[2]، معتمد على رؤية تجزيئية / انتقائية لمعالم المكان ودوره التاريخي الحضاري وان غلب عليه الميراث القبطي.

---

(1) م. ن.

(2) ينظر: الرواية، 5.

ملاحظة أخرى تتعلق بالانحراف الأسلوبي الذي مورسَ على العنوان واحدث تغيراً في اسم العلم (ابوللو) من اله إلى مكان (بوبيللو) والتحول التاريخي لهذه التسمية ودلالات السخرية والتكيف مع المتخيل الشعبي الريفي الذي يفرض إرادته على الأشياء والموجودات "ما يلفت الانتباه هو التحريف في التسمية من (ابوللو) إلى (بوبيللو) وليس إلغاؤه أو تغييره، فثمة فرق بين الفعلين حرف والغى، فالشيء حسب الفعل الأول يحتفظ بإصداء وآثار الأصل (...) وعلى هذا الأساس نجد ان الصيغة (بوبيللو) قائمة على التناص بين التاريخين اليوناني والمصري"[1].

الرؤية الذاتية لنص الرواية ذات الطابع السيري هي من تتحكم في المجاورة والتضاد والتناص والمسح التاريخي والطوبوغرافي الا ان هذا لايمنع من ترشيح رؤى فاعلة أخرى. فالكوم الأثري / الحجارة / الريف له ابعاد ظاهرة (جغرافية) في النص وهي محددة بدقة في المناص التقديمي وفي الإشارات الواقعية الممتزجة بالمتخيل في النص الروائي، وكذلك له أبعاد فلسفية قائمة على رؤية حضارية للمكان المشيد (لغوياً ووصفياً) وفق ثنائيات ومتقابلات متجاورة ومتضادة في الآن نفسه أهمها: الواقعي / الخيالي والجماد / الحياة والتاريخي (المتعدد) / الآني، والملاحظ ان فاعلية المكان الأثري مارست دورها عبر العصور المتعاقبة "فالمكان الأثري من أهم الأمكنة التي تلهب المخيلة وتستحثها على ممارسة الفعالية والخلق الإبداعي عند المتلقي القادر على انتاج المادة الإبداعية"[2].

فضلاً عن قضايا الأبعاد المكانية والثنائيات الضدية فإن قضايا أخرى تزاحمها في نصوص (ادور الخراط) أهمها التكرار الوصفي للمكان الواحد الثابت، فوصف (الكوم الأثري) يتكرر أكثر من مرة في نص الرواية ويستدعيه الواصف / السارد من ذاكرته البعيدة مما يجعل من تفصيلاته تختلف باختلاف الرؤى المهيمنة عليه،

---

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة، 308.

(2) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، 102.

وكذلك ارتباط الذكرى بموضوعة شعورية معينة حفزت فعل التذكر، ومن المعلوم إن الوصف التكراري هو أسلوب (فلوبير) الواقعي في التأكيد على أهمية الموصوف، الا ان (ادور) يخالف الواقعيين لأن وصفه يتقاطع – في الغالب – مع العتبة النصية (التاريخية / التوثيقية) أي انه يقاطع مرجعياته الأولى ولاسيما ثنائية التاريخي (الحضاري / الآني العادي) ليصل من خلالها إلى ثنائيات يزخر بها النص وفق فرضيات فنية تعمل على انتاج المعنى لعل أهمها ثنائية العلوي / السفلي والإلهي / الإنساني وصولاً إلى ثنائية مهمة جداً تعمل بفاعلية كبيرة في نص الرواية الا انها لا تظهر بسهولة وهي ثنائية المقدس / المدنس سواء كانت هذه الصفة إنسانية أم مكانية "مررنا – ونمر بلا انقضاء- بالكوم العالي صلب الجسم، على حرف الرياح. تراب القرون الناعم وانقاض المشهد الإلهي والأرض الوعرة الخشنة تلمع بالنشع الملحي وفيها شعث من الحلفاء الشائكة التي تجرح العين، تحرس ترب الاقباط، انقاض الصبوات القديمة لم يبق منها إلا شقاقة الزجاج الأخضر السميك غير جارح، وشظايا الخزف اللامع عليه النقوش"(1).

ونقرأ في مقطع آخر كيف يبتعد الوصف قليلاً عن لغته الشعرية في بناء صورة لغوية / إيحائية ايقونية للمكان / الكوم الأثري ويقترب كثيراً من التقريرية، التوثيقية عبر علامات لغوية يتجاوز فيها التاريخي والحضاري والعادي والإنساني، واللغة الوصفية هنا مركبة وغير مستقرة وتكرار الوصف غير مبتذل ولا مجتر لما سبق، وإنما تنبثق هنا دلالات جديدة من المكان (بوبيللو) أهمها التاريخ الدوري الحضاري لـ (مصر) وتراكم المعرفة والخصب (دلالات الفيضان) وثنائية الحياة / الموت المتجذرة في الفكر والمتخيل المصريين من ترسبات الحضارات المتعددة والمتعاقبة (الفرعونية / اليونانية / الرومانية / العربية الإسلامية) "قبل ان نصل إلى الغيط الغربي كان بوبيللو يرتفع إلى علو شاهق، الكيمان التي يحمل منها الفلاحون

---

(1) الرواية، 12.

مقاطف السماد الكفوري الغني تقطعها في حدود رأسية تقريباً، آثار الفؤوس. ركام من الشقاقة كسر من الزجاج الملون بالأزرق الفرعوني والأصفر الداكن نصف الشفاف، ناعمة في اليدين، غير جارحة، أحجار جيرية، ورملية، عليها نقوش نصف مطموسة بالحرف الهيروغليفي والديموطيقي واليوناني والعربي الكوفي (...) رفات أجسام بائدة وفتات أرواح لا راحة لها في أرض الغيطان المسقية بماء الفيضان وطميه. تراب الكهنة والشعب والجنود والتجار"[1].

من القضايا المكانية المهمة والمتعالقة تماماً بالوصف المعقد هي التكثيف والتوسع والاهتمام بتفاصيل المكان وفق ثنائية (الحضور/ الغياب) وهذه القضية احتفت بها الرواية الجديدة وعدتها مرتكزاً أصيلاً في فهم الواقع، والتفاصيل في نص الرواية لا تتعلق بالجمادات وحدها بل تتعداها إلى الإنسان والحيوان، فالرؤية المتحكمة في عرض المكان (والفضاء ككل) رؤية إنسانية، حتى يصبح وصف الإنسان مكملاً - وليس طارئاً – لوصف البيئة المكانية، وهذا ما يعمق الإحساس بالألفة والانتماء لهذا المكان "مدخل البيت – بين حائط الزريبة وجدار الحد المصمت المبني من الطوب النيئ – مسقوف وضيق ومظلم من وراء الباب الخشبي العتيق – ذي السقاطة الخشبية أيضاً – التي ترتفع بفعل حبل يشد من فوق، من الدور العلوي، لينفتح الباب (...) عندما دخلت، كانت خضرة تكنس الزريبة بسباطة نخل خشنة السعف (...) في جلابية الشغل السوداء الباهتة، شق طولي مفتوح على جنب، ينزل حتى تحت خصرها، يلوح منه قميص داخلي بلون قزدحي كالح"[2]. وبذلك تتعقد العملية الوصفية وتواكب التفصيلات كافة منتقلة من المكان الى الانسان والعكس صحيح.

---

(1) م. ن، 32–33.

(2) الرواية، 20.

ثانياً: توهجات الجسد / اللغة:

ينبثق الجسد الإنساني في رواية (حجارة بوبيللو) بشكل واضح ويتحول من مجرد شيء/ وعاء/ جسد / صيغة لغوية إلى معنى متكامل يختزل مقولات الحياة / الرواية، ووصف الجسد الإنساني لا يتوقف في نص الرواية (ذاكرة الواصف) عند الذاكرة الشبقية وإنما يتجاوزها إلى آفاق انسانية تعبر عن التجربة الإنسانية في صيرورتها الدائمة، والكينونة الإنسانية في هذه الرواية لا تختزل في الجسد الرغبوي (رغم احتفاء النص بذلك) بل يتداخل اليومي العادي مع الاستيهامي المتخيل والمقدس مع المدنس وفق رؤية وصفية ثنائية الابعاد وكما يأتي:

أ. جماليات الجسد الأنثوي:

منذ بداية الفاتحة النصية للرواية والسارد (الذكر) يؤكد على انه يعيش على المستويين الواقعي والتخييلي ضمن مثلث نسوي تتجاذب أطرافه المحبة والشبق "أحبهما معاً، لنده ورحمة، وتسحرني مفاتن خضرة، وانثويتها الفاضحة، في داخل هذا المثلث النسوي كنت"[(1)].

وللجسد الأنثوي قيمته المعرفية والفنية في هذه الرواية، إذ ان الإجراء الإحصائي (على الرغم من عدم وثوقيته) أكد ان هذه الموضوعة (وصف الجسد الأنثوي) هي الأكثر تكراراً في الرواية، الا ان السؤال المعرفي المهم هو هل كان تعامل الواصف مع هذا الجسد بمستوى لغوي، رؤيوي واحد ؟ الإجابة عن هذا التساؤل سيكشفها تحليلنا لنماذج مختلفة وعبر هذه النماذج سنرى ان تعامل (ادور) مع الجسد الأنثوي لم يكن ضمن رؤية واحدة وقارة وان بقيت أسيرة الرؤية الثنائية (المحبة / الشبق) فالأنثى وجسدها غير ثابتين عند الواصف وإنما متحولان متداخلان متنقلان عبر مراحل متعددة تبدأ بالحضور الجنسي وتنتهي بالمرأة / الوطن / الحضارة / التاريخ، ويتم ذلك وفق لغة شعرية والملاحظ ان العلاقة بين

---

(1) الرواية، 10.

الراوي / الواصف والأنثى علاقة استيهامية سببها عدم التواصل [1]، هذا الانقطاع أفرز علاقة تنتمي إلى مستوى احلام اليقظة والتخيلات والاستيهامات السلبية / الايجائية المؤثرة في بناء الشخصية. وتنبني أغلب المقاطع الوصفية ذات الدلالات الجنسية بشكل متداخل مع السرد وان لم تتقيد بدلالاته وبعثت بنفسها حكاية واقعة ضمن مداه.

نقرأ مقتبساً من الرواية دالاً على الاحتراب النصي بين السرد والوصف ومستعرضاً للجسد الأنثوي بصورة يتماهى فيها الجسد مع الأشياء المحيطة به " عندما وصلنا إلى الغيط الغربي، ونزلنا من المعدية (...) كانت خضرة تهوي على النار الموقدة من حطب القطن وقوالح الذرة. وكانت كيزان الذرة التي نزعت للتو من أغلفتها الخضراء الحريرية الملمس تطقطق على الجمرات سريعة الانطفاء لا تكف خضرة عن تزويدها بالوقود وتهويتها بجانب من صفيحة مسطحة صدئة "[2].

الملاحظ على هذا المقتبس ان العبارات السردية والوصفية المتداخلة لا تتكفأ على نفسها فظلالها ابعد من ذلك فضلاً عن علاقاتها التجاورية القائمة على مبدأ الانتقاء مع الوصف المضمر، والدلالات الغائبة للنص قائمة على مبدأ التجزئة ورسم صورة حركية / وصفية والبنيات المشكلة للمقتبس تعتمد على دلالات الخصب والعطاء المنبثقة من (المكان / الشخصيات / الألوان) ولاسيما اللون الأخضر المتمزج باللون الأسود (فوق الطين المبلول الأسود) واللون الأحمر (الجمر)، الا ان اللون الغالب هو الأخضر الذي تكرر أكثر من مرة وجاء مرتبطاً بـ:

1. الخصب (الأنثى / الأرض).
2. الغابة.
3. الذرة.

---

(1) ينظر: موسوعة السرد العربي / عبد الله إبراهيم، 649.

(2) الرواية، 27.

4. خضرة (الاسم والفعل).

ان تكرار الدال اللوني المؤشر على (الخضرة / الحياة / الخصب/ النماء/ المرأة) والمرتبط بنظام التسمية المتطابق بين (الدال والمدلول) للفلاحة خضرة خطط للوحة سردية / بصرية اتكأ فيها الواصف على المشهد الجنسي المغيب لصالح المشهد العادي المألوف المستعاد من الذاكرة البعيدة، وبذلك يكون الوصف قد شكل بعداً ايحائياً علامياً.

وكما اسلفنا فإن الاستيهام هو اساس العلاقة بين الطفل (السارد/ الواصف) ونساء عالمه المتعددات، ويأخذ هذا الاستيهام شكل العلاقة السلبية غير الأكيدة من شهوة متحكمة وعدم امتلاك وتواصل مما أنتج ثنائيات أخرى تلتصق بالثنائيات السابقة وهي (الحضور/ الغياب) (الكمال / النقص).

في مقطع أولي (في الترتيب السردي) يكشف عن (خضرة) نقرأ "اتجنب النظر إلى خضرة، متربعة – جنب حميدة البرصا – على أرض المعدية الحديدية الرطبة- لا يصح ان تجلس على الدكة مثل أسيادها (...) أدخلت ساقيها وطوتهما فبانت لوركيها استدارة وبضاضة خاصة، حتى من تحت الجلاليب التي التفت عليهما بأحكام ووثاقة في هذه الجلسة التي ليس فيها أدنى نية واعية للإثارة، ولكنها – لذلك – مثيرة جداً. لا أريد أن أنظر إليها، لكي لا أستطيع ان أنساها "[1].

تشييد المقطع الوصفي السابق تأسس بشكل مفارق ومغاير للمقاطع الوصفية التقليدية التي تتوسل وتؤكد على ثبات فعل الرؤية البصرية، الا ان الواصف يلغي ذلك ليفعّل عبر ذاكرته فعل الاستيهام، ويمكن لنا ان نستشف ان الواصف في المقتبس السابق ركز على مسألتين الأولى اجتماعية مرتهنة بـ (وضعية الجلوس/ مكان الجلوس/ الملابس ونوعيتها الرثة) مما افرز علامة اجتماعية دالة على التمييز الطبقي بين السيد والخادم، والثانية مناقضة للأولى تتحول فيها (خضرة) إلى بؤرة

---

(1) الرواية، 12.

النص ومن خادمة إلى سيدة في العطاء غير المحدود، العطاء الجسدي المانح للحياة والمشكل للغة البصرية.

ويمكن لنا ان نؤشر إلى ان وصف خضرة بسبب طابعه التذكري / الاستيهامي (وهذا ينطبق على معظم الشخصيات النسوية) يميل إلى التداخل مع العجائبي والتاريخي (الفرعوني) والاسطوري، ان التداخل بين العادي البسيط (خضرة الفلاحة) والمقدس الكامل (الآلهة المصرية) يرسم صورة دقيقة التفاصيل للأنثى المصرية المترسخة في وجدان الواصف ويحول العادي إلى مقدس تقتات الذاكرة عليه عبر السنوات الطويلة وكل ذلك من خلال رؤية متداخلة وتماثلية تسعى إلى التطابق التام بين المشبه والمشبه به وتعطي قيمة إنسانية واقعية للمشبه أعلى من المشبه به "بنت، حورية، الاهة، من مصر، تحلم؟ (..) مضطجعة في مخدعها الرخامي متموج الطيات، جسمها الغض تكتنفه غلالة وتتهدل كأنما تحتضن منها الروح بشغف، رفعت وجهها المرمري النحيل الصقيل، واعتمدت رأسها الأنيق بذراعين عاجيتين عاريتين، وقد انسدل شعرها"[1].

وقد يجنح الوصف في بعض مقاطعه إلى الطريقة التقليدية / الواقعية عندما يكشف عن جماليات الجسد الأنثوي عبر ذاكرة شبقية تحتفل بتفاصيل الجسد واللغة معاً "جسمها الممتلئ يبض وينز من الجلابية الفلاحي الحرير، سوداء منقوشة بزهور حمراء كبيرة تربط بينها فروع خضراء متواشجة، خيوط أغصان تهب بها، وتخبو، رياح الجسد الدفينة، في تنفسها الدفيء يصعد ويهبط بصدرها الذي ملأ سفرة الفستان فتكور خلفها واستدار في جرم مكور ومنبعج ومثير في ضخامته"[2]، وعلى الرغم من إن هذه النماذج ذات البعد الواقعي نادرة إلا انها تمثل الوصف التقليدي المهتم بالأجزاء والأزياء ومكملات الشخصية.

---

(1) الرواية، 32.

(2) م. ن، 92.

ب. جماليات المقدس والمبجل:

ترتفع قيمة الجسد في نص رواية (حجارة بوبيللو) من مجرد جسد أنثوي مثير للرغبات المكبوتة إلى جسد يتماهى مع المقدس الديني والجليل الاجتماعي والشعبي، ويتجلى ذلك في خطين متوازيين، الأول الصورة الوصفية لـ (حميدة البرصا) و الثاني الصورة الوصفية للشخصيات الذكورية (الجد وفرح العرباوي).

صورة حميدة مفارقة تماماً لمرجعياتها الواقعية ومتشظية ومتحولة في نص الرواية وهي غير ثابتة تتأرجح بين الشهوة والعذرية المطلقة (السيدة العذراء) والتقديس والعبادة (الاهة مصرية فرعونية) وطيور أسطورية دالة على القوة والجمال المطلقتين.

واقع حميدة يؤكده المقتبس الآتي: "البقع الفاتحة في جلد وجهها ويديها، أنصاف اصابعها البتراء الغليظة، العقد الباهتة المتورمة في خديها وشفتيها"[1]. هذه الصورة هي مرجعية الوصف المهملة والتي لم يتأسس على وفقها وإنما الحرف عنها (الوصف) بلغة تصويرية / ايحائية / ايقونية ضمنت للشعري ان يتسرب في المقاطع الوصفية مانحاً لها الثراء اللغوي والدلالي. وشخصية (حميدة) امتداد لشخصيات أخرى في خطاب (ادور) الروائي ولاسيما شخصية (راما) في ثلاثيته المعروفة في تحولها وتشظيها وتعدد معانيها وعدم سكونيتها وتماهيها مع المطلق الديني في الموروث القبطي "يا أم الإله، يا ذات الأسماء التي لا تحصى، يا موئلي، لا أعرفك أيتها الغريبة، أنكرك، أنت في كل لحظة. تعاساتي لا نهاية لها يا سيدة القرى المولدة ناضجة كاملة في القوقعة نيمفية البحر الكبيرة إيزه عشتار مريم رامة اشفعي لي (...) وفي حموة العرقي الخفيفة كان حضورها الذي يمر أمامنا، قوياً وكأنه تهديد، تحت حائط الشيخ علوان الرمادي القاتم، في طراوة غبشة أول الليل، تميل على رجلها وهي تنسرب حافية، قدماها المتربتان نصف أصابعهما قد تآكل وسقط،

(1) الرواية، 48.

غلظت جذوعها الباقية وتكورت عيناها وحدهما نقيتان متألقتان بنار داخلية ليس فيها غضب ولا حرارة"[1].

هذا التداخل والتماهي في اللغة الوصفية يمتد إلى أسطرة الشخصية وتماهيها مع الألهة الفرعونية (رمز الخصب والعطاء) وكذلك مع الشخصيات ذات البعد العجائبي والمحملة بدلالات تقديسية في الميثولوجيات القديمة ويلاحظ في المقتبس الآتي ان الواصف يركز على مسألة الوصف الخلاق والتلاعب اللغوي الذي تخلقه الانزياحات المتكررة "ست الخماسين بت غيوم الطرانة الشتوية سحبها القائمة تلقي ظلالاً متموجة (...) جارية حابي المبذولة طوعاً أو عسراً المومس التي لم يمسسها بشر خصيانك يبخرونك بالصندل والعنبر والطيوب من وراء حجارة بوبيللو عبق البخور (...) يمامة مقصوصة الجناح ومحلقة لا تسقط"[2].

لا تبقى الصورة الوصفية التقديسية أسيرة الأنثى ودلالاتها المتشظية في نص الرواية بل ينفتح النص على الشخصيات الذكورية وهي شخصيات يتماهى فيها المقدس والجليل والديني والواقعي وتبدو صورة الجد راسخة في ذاكرة الراوي وهو يستعيدها انموذجاً للجليل البعيد عن الابتذال "الايقونة الواحدة المتكررة المجيل مرئي، آلامه كسف يرين عليها الظلام وينجاب ثم يطبق من جديد"[3].

وفي مقطع وصفي آخر لشخصية واقعية / صحراوية (فرح العرباوي) تتجلى بقوتها وجاذبيتها، وأهمية هذا المقطع تكمن في انه متكامل لا يتخلله السرد الا نادراً وهو يرسم بطاقتها الشخصية التفصلية كاشفاً عن التناقض الحاد بين أوصافها ودلالات الأسم "طويل القامة، قائم العود ناحل جداً ولكنه صلب لا مكسر له، ليس عليه الا قميص باهت البياض ينزل إلى ما تحت الركبتين بقليل، فإذا

---

(1) م. ن، 52-53.

(2) م. ن، 58-59.

(3) الرواية، 115.

جلس على الرمل بانت ركبتاه سوداوين، مدورتين بصابونتين كبيرتين جداً عظامهما بارزة ومتحركة "[1].

* * * * *

لم يكن الوصف في رواية (حجارة بوبيللو) مجرد تراكيب لغوية أو صيغ تمثيلية بلا معنى بل تحول في هذا النص الحكائي إلى قوة نصية ذات فعالية خلاقة، عملت على عدم مسايرة الوصف للسرد في بناء المعنى والتقيد بذلك، بل انفتحت على نمط كتابي يؤمن عرض الحكاية من قبل الوصف والسرد معاً في صورة لغوية متحركة أبعدت الوصف تماماً عن الأنموذج التقليدي لأدواره ووظائفه وشحنته بطاقة ايحائية / علامية.

(1) م. ن، 120.

المصادر

أولاً: الكتب

1. ابحاث في النص الروائي العربي / سامي سويدان/ مؤسسة الأبحاث العربية / بيروت / ط1 / 1986.
2. الأدب والواقع / رولان بارت وآخرون / ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي/ مطبعة تينمل للطباعة والنشر / مراكش / ط1/ 1992.
3. انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة / محمد الباردي / منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق/ 2000.
4. انماط الرواية العربية الجديدة / شكري عزيز ماضي / سلسلة عالم المعرفة / الكويت / 2008.
5. تجليات اللغة البصرية (قراءة في جماليات الأسلوب القصصي) / عبد الستار جبر عداي / اصدارات دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة / ط1 / 2002.
6. حجارة بوبيللو/ ادور الخراط / دار الآداب / بيروت / ط1/ 1992.
7. شعرية المكان في الرواية الجديدة / خالد حسين حسين/ كتاب الرياض / مؤسسة اليمامة / الرياض / 2000.
8. قضيا المكان الروائي في الأدب المعاصر/ صلاح صالح / دار شرقيات للنشر والتوزيع/ القاهرة / ط1/ 1997.
9. محاضرات في السيميولوجيا / محمد السرغيني/ دار الثقافة، سلسلة الدراسات النقدية (6) الدار البيضاء / ط1/ 1987.
10. المكان في النص المسرحي/ منصور نعمان الدليمي / دار الكندي للنشر والتوزيع/ أربد / ط1/ 1999.

11. من التقليد إلى ما بعد الحداثة / تأليف وترجمة: فدوى مالطي دوجلاس/ تقديم: جابر عصفور/ المشروع القومي للترجمة (515)/ القاهرة / ط1/ 2003.

12. موسوعة السرد العربي/ عبد الله إبراهيم / المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت / ط1/ 2005.

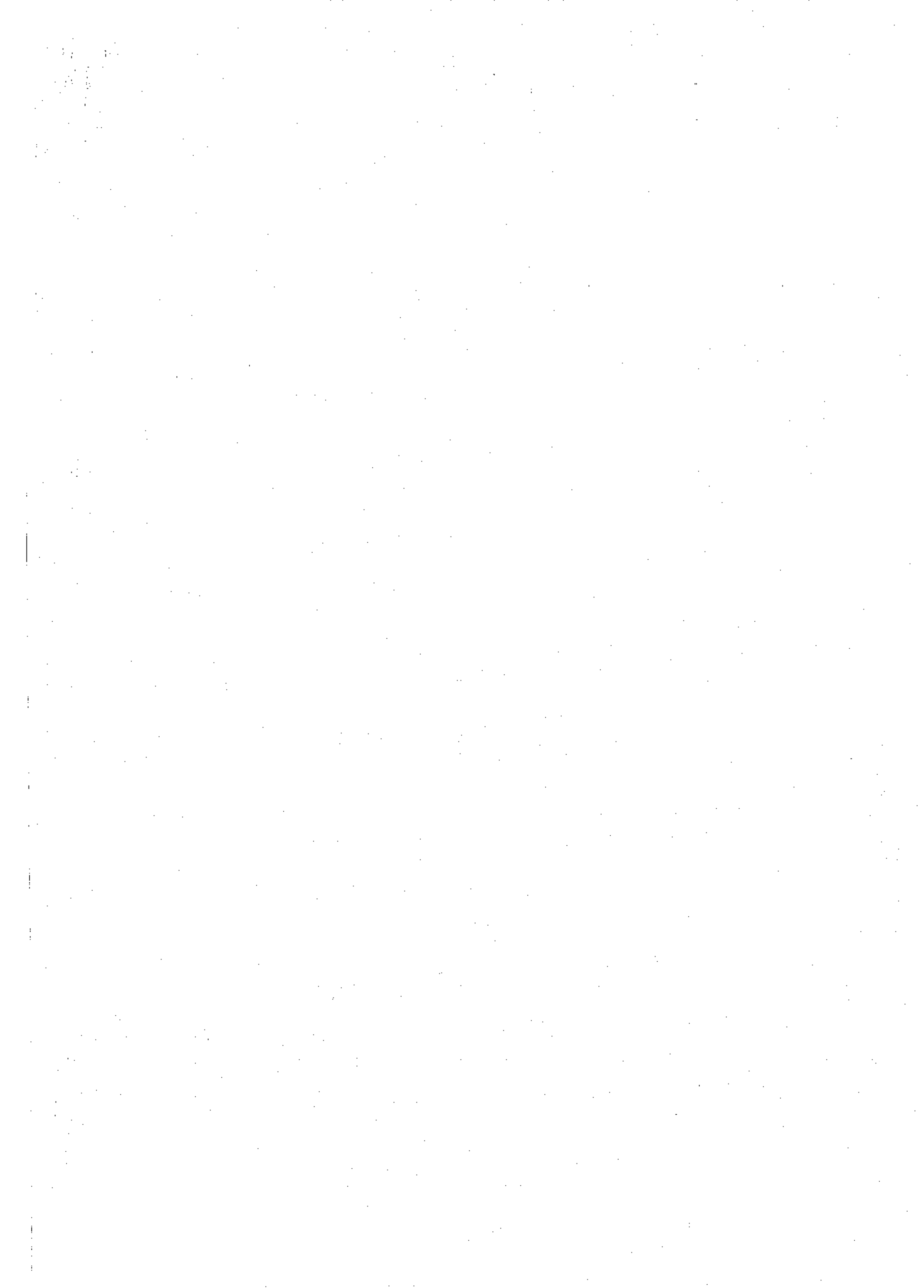
13. نحو رواية جديدة / الآن روب جرييه/ ت: مصطفى ابراهيم مصطفى/ تقديم لويس عوض/ دار المعارف/ مصر/ د.ت.

14. وظيفة الوصف في الرواية / عبد اللطيف محفوظ / دار اليسر / الدار البيضاء/ ط1/ 1989.

ثانياً: الدوريات:

1. الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية / مصطفى إبراهيم الضبع/ حوليات الأداب والعلوم الاجتماعية/ جامعة الكويت / الرسالة 213/ الحولية 24/ 2004.

حدود السرد / جيرار جينت/ ت: بنعيسى بوحمالة/ آفاق (المغرب) ع (8-9) 1988.



سيميوطيقيا الشخصية الأنثوية

قراءة في رواية (مدينة الله)

عن المدونة السردية :

رواية(مدينة الله) لـ حسن حميد تميل في بنائها العام باتجاه التقليدية والكلاسيكية (رواية رسائلية من جهة واحدة – الراوي المشارك) وقد تبتعد عن الموجة التجديدية / التجريبية التي عرفناها في السنوات العشرين الأخيرة في الخطاب الروائي العربي، لكن ما يفاجئ قارئ هذه الرواية مضمونها (أو مضامينها) وطريقة طرح التعدد في الرؤى (الأنا/ الآخر الصديق/ الآخر العدو/ الآخر المحايد/ الصوت الأنثوي المقيد بالرؤية الأيديولوجية الذكورية) لقضية الصراع العربي الإسرائيلي، وبذلك تكون إحدى أهم الروايات العربية في العقد الأول من القرن الحالي التي قاربت هذه الموضوعة من دون الوقوع في الدعائية والفجاجة وتغليب الأيديولوجي على جماليات البناء السردي، فجاءت الرواية متماسكة في خطوطها العامة وتفاصيلها الدقيقة.

المدونة السردية لـ (حسن حميد) تحاول أن تقدم رؤية حضارية مغايرة عن تلك التي قدمها الفن الروائي العربي التقليدي ولا سيما في بواكيره، وللقضية الفلسطينية والمكان والتاريخ والعادات والتقاليد والطقوس.

الرواية نص أنثروبولوجي لكن بشكل يناقض تماما ما يسمى بالمرحلة الانثروبولوجية في الرواية العربية (سائح روسي في القدس العربية المحتلة)، وهي بذلك (الرواية) تؤسس لفرادتها على أكثر من مستوى.

الرواية عصية على التصنيف فهي رواية حضارية / انثروبولوجية / مكانية / طقوسية / احتفالية / رواية توثق بفنية عالية للقمع وانتهاك الإنسان والمكان والتاريخ والحاضر والمستقبل.

ونلاحظ أن هذه الرواية تحتفي بالأنثى إلى جنب كل ما ذكرناه، وتبرز الأنثى بمرجعياتها المخلفة (الفلسطينية/ الإسرائيلية/ الغربية) بشكل واضح وجلي على صفحات الرواية وتتماهى مع المكان (القدس/ السجن/ البيت/ الأماكن المقدسة) وتصنع التاريخ والمستقبل، المرأة بحضورها الطاغي وخصوبة رمزيتها كانت منطلقا لهذه الدراسة.

عن سيميوطيقا الشخصية الروائية :

تأخذ كلمة(الشخصية) معان مختلفة على وفق المنظومات التي تتعامل معها(الفلسفة/ الأدب/ اللاهوت/ الاجتماع.....السياسة) وشكل مفهوم الشخصية الروائية قطيعة وتحولا (في الدرس النقدي السردي الحديث) ولا سيما مع الأشكال الحكائية التقليدية (الأسطورة،الملحمة،الحكايات الشعبية) واكتسب مفاهيم جديدة ومتعددة بتعدد المدارس الأدبية والاتجاهات النقدية.

وفي إطار النظام السيميوطيقي لتحليل الشخصية الروائية يمكن أن نرصد التطورات المنهجية الآتية وبشكل موجز:

يعدّ الأنموذج المورفولوجي للحكايات العجائبية الروسية الذي قدمه(فلاديمير بروب) العتبة الأولى للدراسات السيميوطيقية والمنصب على عدد وظائف الشخصية والمعتمد على مبدأ (الثبات والتحول) فالشخصية الحكائية في نظره كائن متحول لا يشكل سمة يمكن الاعتماد عليها، والأجدى للدراسات أن تتخلى عن هذا العنصر المتغير وأنّ تركز اهتمامها في بنية الحكاية وماتقدمه من وظائف[1].

وبذلك يبرز اهتمام بروب بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية بشكل عام مع اهتمام خاص بالوظائف الصادرة عن الشخصية.

---

(1) نقلا عن: سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا) / سعيد بنكراد / Saidbengrad.free.fr

الخطوة الثانية التي استلهمت أنموذج بروب وحاولت تجاوزه ومن ثم تطبيقه على الفن المسرحي كانت لـ (سوريو) الذي أفاد من كون مفهوم الحدث هو تضارب القوى المتعارضة والمتلاقية، وبذلك فإنّ كل لحظة في الحدث تشكل موقفا للصراع بين الشخصيات[1].

عمد (كريماس) في خطوة لاحقة إلى التوفيق بين آراء (بروب وسوريو) ووسع من الإطار التطبيقي للمفاهيم النظرية من خلال أنموذجه العاملي الذي يتسع ليشمل كل أنماط الخطاب السردي، ومن خلال هذا الأنموذج تجاوز كريماس ((الوضع الداخلي للشخصية (أي الشخصية بصفتها وحدة معجمية) إلى الوضع الخارجي أي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي)) [2]. وبذلك يعدّ الأنموذج العاملي مرحلة انتقالية من نمط العلاقات إلى نمط العمليات، فالشكل النسقي له يتجلى كونه صورة تجريدية تعكس لصورة اجتماعية.

الخطوة المنهجية الأبرز في وضع قانون سيموطيقي للشخصيات الروائية كانت مع (فيليب هامون) الذي عدّ الشخصية الروائية ((مفهوما سيمولوجيا ووحدة دلالية (...) وشكلا فارغا تقوم بنيته على الأفعال والصفات وتكتسب معناها ومرجعيتها من خلال سياق الخطابات، ولا تكتمل إلا حينما تنتهي الصفحة الأخيرة من النص، فباكتماله تكتمل الشخصية، وتحدد علاماتها)) [3].

وبهذا فإنّ (هامون) يضع حدّا للشخصية الروائية يتوافق مع منطلقاته ومرجعياته التي سبقته(بروب،سوريو،كريماس) وكما يأتي: ((اعتبار الشخصية،

---

(1) عالم الرواية/ رولان بورنوف- ريال اوئيليه/ ت:نهاد التكرلي/ 144.

(2) الشخصية في السيميائيات السردية/ معلم وردة / 316 -317.ضمن كتاب محاضرات الملتقى الرابع(السيمياء والنص الأدبي).

(3) نقلا عن: سيميائية الشخصية الروائية (تطبيق آراء فيليب هامون على رواية غدا يوم جديد) / شريبط احمد شريبط/ 200-201.ضمن كتاب السيميائية والنص الأدبي.

وبشكل قبلي،علامة، أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع من خلال دمجه في الإرسالية منظورا إليها هي الأخرى كإبلاغ، أي مكونة من علامات لسانية)) [1].

وبذلك تكون مقاربة هامون للشخصية الروائية في موقع المعارضة للنقد السياقي (التاريخي والنفسي والاجتماعي) وكل مايدور حوله،فالشخصية مقولة علامية ترتكز في تحليلها على مجموعة من المقولات التي أسس لها هامون وهي:

1- مدلول الشخصية.

2- الانموذج العاملي.

3- دال الشخصية.

أولا. النظام السيميوطيقي لبناء الشخصية (تعدد المرجعيات وبناء المعتي):

مما لاشك فيه إنّ خضوع النصوص الروائية لخطابين فاعلين ومتعارضين وهما الواقعي والتخييلي يفرض سؤالا عن مرجعيات الشخصية وتعددها وتشظيها ما بين الخطابين السابقين.

يقدّم (فيليب هامون) في قانونه السيميوطيقي عن الشخصية الروائية تيبولوجية شكلية تعتمد على المقولات الآتية[2]:

1- إنها (الشخصية) ليست حكرا على الميدان الأدبي.

2- إنها ليست مقولة مؤنسنة دائما.

3- ليست مرتبطة بنسق سيميائي خالص.

4- إن القارئ يعيد بناءها كما يقوم النص بدوره ببنائها.

---

(1) سيميولوجية الشخصيات الروائية / فيليب هامون/ ت:سعيد بنكراد/ Saidbengrad.free.fr

(2) سيميولوجية الشخصيات الروائية / فيليب هامون/ ت:سعيد بنكراد/ Saidbengrad.free.fr

وتأسيسا على هذه المقولات يصنف(هامون) الشخصيات الروائية الى ثلاثة أنماط رئيسة، تندرج ضمنها أنماط أخرى، ويمكن لأية شخصية عن طريق التبادل والتناوب أن تعد جزءا من هذه الأنماط،ذلك أن كل وحدة تتميز بتعدديتها الوظيفية في السياق[1].

وأبرز هذه الأنماط،النمط الأول: الشخصيات المرجعية، وهي التي تحيل على معنى ناجز وثابت، أقرته ثقافة ما، وتبقى مقروئيتها مرتهنة بفاعلية القراءة ومشاركة القارئ في تلك الثقافة[2].

وهذه الشخصيات (المرجعية) تقسم على أربعة أقسام لدى هامون:

1- الشخصيات التاريخية.

2- الشخصيات الأسطورية.

3- الشخصيات الرمزية.

4- الشخصيات الاجتماعية.

إنّ مفهوم فيليب هامون عن الشخصية المرجعية واعتماده على آليات نصية لا يلغي كون أنّ الفهم السيميوطيقي قد يتفاعل مع الأبعاد الخارجية للنص الروائي،وأن يشير بدوره إلى واقع خارجي/ افتراضي/ تعاقدي يتشكل وفق المقولات السوسيو – ثقافية لأن خضوع المرجع لسلطة الحقيقة الواقعية يجعل من فاعلية اشتغاله في الخطاب الروائي ضعيفة وذلك للعلاقة الجدلية بين الخطابين الواقعي (المرجعي) والتخييلي). وبهذا لايمكن التأسيس لفعالية المرجع على وفق احتمالية (الصدق/ الكذب) كما في العلوم الطبيعية، بل على وفق ما يعتقد أنه صحيح أو قد يصح، أي يصبح المرجع نوعا من التعاقد بين المؤلف والقارىء،

---

(1) النقد البنيوي والنص الروائي/ محمد سويرتي/ 1/ 110.

(2) بنية الشكل الروائي/ حسن بحراوي/ 217.

وبدلا من انعكاس الواقع سيكون لدينا واقع الانعكاس الذي يتحدد على وفق شفرة سوسيو – ثقافية[1].

يعتمد عالم(مدينة الله) الروائي في بناء الشخصية الأنثوية على نظام سيميوطيقي يقسم عالم المرأة على عالمين متناقضين متضادين متصارعين مابين الأنثى الفلسطينية والأنثى الإسرائيلية، ومعلوم ما للقسمين من مرجعيات متعددة (أسطورية/ دينية/ تاريخية/ اجتماعية/ شعبية) مؤثرة في بناء الشخصية وتحديد تصرفاتها في العوالم المحكية.

يعمد الروائي عند بناء شخصية الأنثى الى مرجعيات مختلفة ومتعددة، لكن التداخل بين هذه المرجعيات هو السمة الحاضرة،مما يؤشر على خصوبة رمزية الأنثى في هذه المدونة.

تتماهى وتتداخل المرجعيات الأسطورية والتاريخية غير المحددة والمخيال الشعبي ذو الصبغة التقديسية في بناء شخصية الأنثى وكذلك في إضفاء البعد الأسطوري والعمق التاريخي على جذور المكان (القدس) وبذلك تظافرت المرجعيات في بناء الشخصية الأنثوية التي منحت للفضاء المكاني الاسم (سلوان/ نبعة السلوان) ومن ثم منحته هذه العلامية الأنثوية الدالة على العطاء والخصوبة والحياة الممتدة اللامتناهية ((هنا، وقد رأيت جمال الصبايا يسيل مثل العسل من أقراص الشمع، تذكرت الحكاية التي قصصتها عليّ، حكاية البنت سلوان التي أعطت النبعة اسمها، كما أعطت المكان روحها.. اذكر انك قلت لي.. إن القدس كانت حوضة ماء مابين عديد من الجبال المحيطة بها، الجبال التي تبدو حين تنظر إليها أشبه بالكهوف الحاضنة لحوضة الماء الصافي..(...) فكان أن انتدبت أجمل صبايا القدس نفسها،واسمها سلوان، كي تبيت كل ليلة قرب حوضة النبع تدعو وترجو السماء لتملأ بيدها الرحيمة حوضة النبع بالماء الزلال (....) ولم تكن

---

(1) مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل/ محمد خرماش/ مجلة الموقف الثقافي/ بغداد/ ع9/ 1997/ 37-38.

غصة سوى افتقاد سلوان.. التي طفا جسدها فوق صفحة الماء.. مثـل ورق لا لـون لها سوى لون الذهب...))[1].

وكما ترشح فإنّ تعـدد المرجعيـات وخصـوبتها لا يلغـي خصوصـية الأنثـى وفاعليـة علاميتهـا (الحيـاة / التضـحية) وتـداخل الأسـطورة هنـا مـع الأسـاطير الفرعونية في العلاقة ما بين الفتاة وفيضان النيل الموسمي، علـى الـرغم مـن ورود المرجعية الأسطورية في إطار تأصيل المكان على مستوى البعدين التاريخي والشعبي، وبذلك فإنّ الدوال الـتي ترسـم ملامـح الأنثـى / المكـان لا تعمـد إلى المرجعيـات الرسمية فحسب بل تستثمر وتوظف التاريخ المغيب المتأسس على الذاكرة الشعبية.

تتداخل المرجعيات وتبتعد عن الأحاديـة في النظـام السـيميوطيقي في عمليـة بناء الشخصية الأنثوية، مابين مرجعيات أسطورية وتاريخيـة وأخـرى، هـي الأكثـر وضوحا في نص الرواية (الاجتماعية والرمزية)، فشخصية الأنثـى لا تبقـى أسـيرة الدلالات التاريخية والاجتماعية التي تكـون في الغالـب مرتهنـة بمكانـة الشخصـية ووظيفتها وربما حتى طبقتها التي تنتمي إليهـا، بـل تتجـاوز ذلـك نحـو المرجعيـات الرمزية الكامنة في أصل نظامها السيميوطيقي، فأغلب العلامـات تنشـأ عـن نظـام (قانون) رمزي[2].

والعلاقة بين الرمز والمرجع ثابتة ومنظمة فكل رمز يقابله معنى معـين وكـل معنى يقابله مرجع محدد ومعرّف[3].

في رواية (مدينة الله) نماذج كثيرة دالة علـى تـداخل المرجعيـات الاجتماعيـة والرمزية، مابين الأنموذج الاجتماعي (الأم/ المناضلة/ العاملة)ومابين رمزية الأنثـى (المحبة/ الكراهية / الطغيان/ القمع/ الشبق)،إلا أن الأنموذج صاحب السطوة في نص

---

(1) مدينة الله / حسن حميد/ 16-17.

(2) السيمياء / بيير جيرو/ ت:انطوان ابو زيد/ 56.

(3) المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث/ ازولدو تزيفان وآخرون/ ت: عبدالقادر قنيني/ 110.

الرواية والمؤثر في العلاقات التضادية والتحاورية بين شخصيات الرواية وذا الأبعاد الرمزية المتعددة والمتشظية هو للفتاة الإسرائيلية (سيلفا) الباحثة الاجتماعية في السجون الإسرائيلية وعشيقة الراوي المشارك في الأحداث (فلاديمير) والشخصية المختلفة الوجوه والمركبة بشكل يوحي بالتناقض مابين وضعية العشيقة (الوصف الجسدي / الشبقي) ومابين وضعية السجانة (وصف القمع والانتهاك) معبرة بذلك عن علامة كبرى في نص الرواية وهي وجه إسرائيل الحقيقي حيث المظهر المشع والجوهر المسكون بالخوف والازدواجية والتدمير والقتل والانتهاك لكل ماهو إنساني، يكشف نص الرواية عن الصورة الحقيقية لهذه الشخصية الأنثوية بشكل متدرج يفاجئ القارئ من أنثى عاشقة إلى جنرال إسرائيلي تنافس الذكور في أعمالهم العسكرية ((سيلفا فرد من الأفراد الذين يعملون في السجون... ولها أدوارها، فان كان هؤلاء قساة، فهي لا تقل عنهم قسوة.. لأنها نسيت أنها امرأة، فما عادت تعرف معنى الأنوثة)) [1].

هذه البطاقة التعريفية ذات المرجعية الاجتماعية (والأوهام التاريخية) تؤسس للصورة المركبة المتناقضة لهذه الشخصية التي تتجلى في مفتتح الرواية أنثى عاشقة بعيدة كل البعد عن العسكرة الإسرائيلية ضمن علاقة إنسانية(في مظهرها) اغوائية (في جوهرها) مع الآخر الغربي المتفرج / السائح، ويكشف السرد عند الوجه الثاني للأنثى سيلفا (العاشقة) عن لغة شعرية تفصح عن أنثوية هذه المرأة((جاءت مثل بستان مثقلة بالألوان، واللمعان والروائح،والرؤى الساحرة، والشوق الحميم، لكأنها كانت مثل رغيف الخبز الذي يتقمر على مهل، ولعلي كنت محتشدا بالشوق لها..لأنني بدوت في غيابها. وفي أثناء انتظارها، مثل طائر يحوم فوق عشه،ولا يستطيع الدخول إليه لأن ثعبانا كمن فيه.. سمعت صوتها الخافت وهي تحدث مؤجرتي العجوز اليهودية أم اهارون، فضج قلبي وهاج.سمعتهما يتناغيان

---

(1) الرواية/ 251.

كالمزاريب دون أن افهم من كلامهما شيئا. وبدلا من أن تهدأ روحي، ويطمئن قلبي لحضورها وقد باتت قربي... ازداد اضطرابي،ولكأن سيلفا تحسبت لذلك فلم تصعد الى مباشرة، بل جالست العجوز وشربت القهوة عندها))[1].

هذه التوصيفات الجسدية المتماشية مع الطبيعة الأنثوية لـ سيلفا، تعارضها توصيفات أخرى، تكشف عن ازدواجية هذه الشخصية مابين الأنثى العاشقة والجنرال العسكري وهي بذلك ترمز إلى دولة إسرائيل في مدنيتها وعسكرة مجتمعها في آن واحد ((ما عدت قادرا على التمييز والمحاكمة، فأنا ممزق بين ضفتين، في الأولى سيلفا السجانة، وفي الثانية سيلفا العشيقة.. هناك ظالمة، وقاسية، ومتوحشة، وهنا مستسلمة، وعذبة، وحنون(...) فها أنذا أراها تدع ثوبها الأصفر الجميل جانبا، وترتدي ثيابها العسكرية، هاهي ذي تخرجها قطعة من حقيبة يدها الصغيرة وترتديها فتستوي أمامي للمرة الأولى سيلفا السجانة، إنني لا أصدق ما أراه لا أستطيع النظر إليها، كما لا أستطيع ملامستها أو ضمها.. هاهي ذي تتحول أمامي إلى كائن شوكي، والى جسد شوكي))[2].

وبهذا فإن هذه البطاقة التوصيفية المركبة تلقي الضوء على الجانب اللاحضاري واللا إنساني في أعماق وتصرفات هذه الشخصية (سيلفا) عندما تقابل بينها وبين الضحية الفلسطينية بين وحشية وقسوة سيلفا وجمال الفتاة الفلسطينية المنتهكة(جسديا ومعنويا) وبذلك تبرز الدلالات الاجتماعية والرمزية لهذه الشخصية المركبة ذات الطبيعة الازدواجية، وهي بذلك علامة على الدولة الإسرائيلية ذاتها وهي تتعامل مع الغرب (فلاديمير) بوجهها الحضاري الأنثوي متبعة في ذلك منطق الكذب والتزييف والغواية، بينما تركن الى الوحشية والقسوة وإلغاء الذاكرة والحاضر مع الفلسطيني، وينّهج السرد في ذلك أسلوب المراوغة

---

(1) الرواية/ 105.

(2) م.ن/ 195.

والتعدد في وجهات النظر عند تقديم الحادثة الواحدة عبر تعدد الرواة الكاشفين عن الحقيقة (جو- سيلفا - عارف الياسين - أبو العبد...) ((تقول همسا: قتلوا سعدية في السجن.. قلت: سجينة. قالت: سجينة. قلت ولماذا؟ قالت: لأنها لم تعترف بشيء. استخدموا معها كل الأساليب الجهنمية، الكهرباء، قلع الأظفار، الاغتصاب، الجلد، الكلاب، القطط، الديوك، الشبح على الحيطان، الكي بالنار والسكائر، ثقب الأذنين، والأنف الشفتين،.... لكنها لم تعترف بشيء ولشدة التعذيب ولإضرابها عن الطعام... انخفض ضغطها مرات ومرات... إلى أن ماتت))[1].

إن النص الروائي وفي محاولة سوسيو - ثقافية يعري الآخر(العدو) ويفضح ازدواجيته اللاإنسانية وبذلك لا تعتمد طريقة رسم الآخر على المخيال فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى الواقع الروائي الذي يعيد صياغة الواقع الفعلي ضمن رؤية فنية لا تستبعد الشروط التاريخية والأسطورية المحددة لصورة هذا الآخر.

في انموذج ثانٍ تمتزج فيه المرجعيات الاجتماعية والدينية والأسطورية والرمزية يقدم النص الروائي المرأة اليهودية المتمسكة بالتعاليم التوراتية المحافظة على الأصول والتقاليد الصهيونية البعيدة عن الملامح الإنسانية والتي تعيش لأجل بناء دولة إسرائيل، وبذلك ينحو الخطاب الروائي مع هذه الشخصية منحى أيديولوجيا يعبر عن وجهة نظر المرأة اليهودية في القضايا السياسية المصيرية ((واجهتني العجوز اليهودية مؤجرتي أم أهارون باسمة، لأول مرة أراها باسمة أو شبه باسمة (...) سمعتها تقول لي: أين قضيت نهارك اليوم، فألتفت إليها وقلت: في القدس، قالت: أ أعجبتك عاصمة بلادنا، قلت: إنها جميلة فعلا، ولكن فيها ظلما كثيرا، فأعتكر وجه العجوز وهمهمت أي ظلم؟! قلت: البغالة يضربون، وينهرون، ويوقفون، ويمنعون، ويشتمون، ويخوفون، ويفسدون حياة الناس في كل

---

(1) الرواية/ 158.

مكان... في الشوارع، والأحياء، والحارات، والزوايا، والأسواق،... قالت: هذا ليس ظلما. قلت: ما هو إذن؟ قالت: حراسة مقدسة لأمن البلاد، فهؤلاء الرعاع، يخافون ولا يخجلون، قلت: لكنهم هم أيضا أهل البلاد. قالت: هذه خرافة. كذبة عربية، تحاولون أنتم تصديقها)) [1].

في المقتبس السابق الراوي هو الشخصية الإخبارية (فلاديمير الروسي) ولكن هذا لا يمنع من ترشح رؤى معارضة لرؤيته التي يدافع عنها، ويتضح ذلك في خطاب المرأة اليهودية النابع من الفلسفة الصهيونية المرتكزة على مقولات وخرافات دينية وأسطورية، تسوقها بوصفها حقائق قارة.

وضمن قانون سيميوطيقي تقابلي محكم يقدم لنا الخطاب الروائي انموذج المرأة الفلسطينية ذات المرجعية المزدوجة (الاجتماعية والرمزية)، حيث الأنثى الفلسطينية التي تواجه مصاعب الحياة وتعمل لأجل إعالة عائلتها بعد غياب الرجل ((كانت أم العز تشغل فسحة من الأرض مواجهة للشارع مباشرة، فسحة واسعة يبدو إنها كانت بناءً وازيل. أسأل الحوذي جو عن المكان، فيقول لي: هنا، وفي مكان أم العز كان بناء لمطعم يديره زوجها وأولادها، لكن الجنود البغالة هدموه بالجرافات لأنهم وجدوا كتابات تندد بهم وبأفعالهم الشائنة مكتوبة على جدران المطعم. زوجها، الآن، في السجن. أما هي فقد أتت مع أولادها ورفعوا الأنقاض بمساعدة الآخرين. ثم اقترحوا هذه الطريقة لتقديم الطعام للناس كي لا يستولي البغالة على الأرض. وقد تضامن الناس معهم، لهذا تراهم، وفي الصباح الباكر يتناولون طعام الإفطار هنا كواجب وطني)) [2].

وعلى الرغم من أن هذا النمط من الشخصيات لم يكن له الدور المؤثر في أحداث الرواية إلا أنه مثل مواقف المؤلف السياسية والفكرية والوطنية، وكشف

---

(1) م.ن/ 199.

(2) الرواية/ 116-117.

عن طبيعة المجتمع المقدسي تحت الإحتلال، وعن قوة وصلابة الأنثى الفلسطينية وهي تواجه الطغيان والظلم الإسرائيلي لوحدها مع غياب الرجال في السجون.

ثانيا. تجليات الأنثى (شبكة العلاقات وجدلية الحضور والغياب):

تشكل أنماط العلاقات المتعددة التي تقيمها الشخصيات الروائية فيما بينها منطلقا أصيلا للدراسات السيميوطيقية كما هو موجود عند كريماس وتودوروف، وتتأسس هذه الدراسات من منطلق الفرضية التي تربط الفاعل بالموضوع على وفق ترسيمة كريماس المبنية على ثلاث قواعد قاعدية (الرغبة/ الاتصال/ المشاركة)، وقد حور تودوروف قليلا في آراء كريماس، فالعلاقات الكبرى ستصبح لديه مسندات أساسية، يمكن الانطلاق منها بهدف اشتقاق أنواع أخرى من العلاقات، لتصبح مسندات فرعية[1]. إن التعقيد في العلاقات القائمة بين الشخصيات ينشأ من ((تعدد الممثلين في العامل الواحد، أو عن تعدد العوامل في ممثل واحد(...) بحيث تؤدي كل هذه التعقيدات إلى جعل النمط الحكائي في أنواعه المعاصرة على الخصوص، شائك العلاقات)) [2].

منذ عتبة الإهداء المعنون باسم ناديا (ملاك) الروائي الحارس له أبدا، يتجلى حضور الشخصيات الأنثوية في هذه المدونة السردية التي يحتشد في فضائها النصّي كل شيء (المكان/ التاريخ/ الجمال/ القسوة/ الظلم/ المحبة/ العشق/ الشبق/ الأنثى...).

تشتغل جدلية الحضور والغياب في هذا النص على وفق مسارين اثنين احدهما فردي يعبر عن الذات الجمعية (فلسطيني/ إسرائيلي) والآخر جمعي يكشف عن صورة مكتملة للمرأة الفلسطينية.

---

(1) الأدب والدلالة/ تودوروف/ ت:محمد نديم خشفه/ 56-59.

(2) بنية النص السردي/ حميد لحمداني/ 37.

ولو استعرنا مفاهيم جينت السردية (الحكاية/ السرد) لوجدنا ان سيلفا الشخصية الأنثوية الإسرائيلية، شكلت حضورا بارزا على مستوى التواجد النصّي ومستوى إنتاج الدلالة، كثافة حضور هذه الشخصية على المستوى النصي يقابلها غياب واضح ومقصود للأنثى الفلسطينية (رشيدة) زوجة المستشرق الروسي لكن هذا الغياب النصّي يوازيه حضور دلالي عميق ومكثف فرشيدة الحاضرة في غيابها في (السرد) متواجدة في أصل الحكاية وهذا ما ولد مفارقة/ دلالية/ سردية/ زمنية، فعلى الرغم من هيمنة الصوت الأنثوي الإسرائيلي متمثلا بسيلفا الجلادة / العاشقة إلا أن هذا لم يمنع من تشكل رشيدة القطب المضاد تماما لـ سيلفا والمتغلب عليها رغم سطوة حضورها وإغوائها (سيلفا) ((أنا بعد ما ماتت رشيدة زوجتي الفلسطينية، العكاوية، كما أخبرتك سابقا، قلت لنفسي: الآن آن أوان الفطام عن النساء (...) لم أعرف امرأة بعد رشيدة. كنت وكلما تعرفت إلى امرأة، طوال السنوات الماضية، كان عقلي يجري حسابات سريعة كانت كلها في صالح قناعاتي بالفطام. لم التفت إلى امرأة كجسد أو شهوة، إلى أن قدمت إلى هنا، سيلفا كانت مغويتي الأولى، بها بدأت أولى خطواتي لمحو الفطام، قال: وساقية الورد. قلت: أتمنى أن تصير مغويتي الجديدة. قال: وسيلفا ؟ قلت: عقلي نافر منها))[1].

وبهذا يتجلى الحضور الطاغي الآسر في الغياب وتبرز فاعلية الشخصية في تغيير رؤى الراوي عن فلسطين وكذلك في إبراز الجذور الحقيقية للأنثى الفلسطينية المنتمية إلى الأرض والتاريخ (رشيدة/ القدس/ عكا) وبين الجذور المنقطعة لـ (سيلفا) ((روحي مألومة أيضا.. فأنا لم أزر البحر الميت، لم أتعمد بماء النهر المقدس. لم أر طبريا.. ولم اذهب إلى عكا.. كي أرى بيت رشيدة مراد / زوجتي في حي المنارة))[2].

---

(1) الرواية/ 432.

(2) الرواية/ 450.

إن نمط العلاقات التي محورها (فلاديمير) تتأسس على وفق مبدأ الرغبة أولا تجاه رشيدة (الزوجة/ الحبيبة) وبهذا يكون نمط العلاقة ثابتا في الحضور والغياب،أما مع سيلفا فالرغبة كانت متحولة من الحب إلى الشبق وانتهاءً بعدم الرغبة والانقطاع التام الذي كان أساسه التواصل في البداية ، لكن مع تغير القناعات حصل تحول واضح ومهم في أدوار مواقع الشخصيات ومن ثم طبيعة علاقتها ولا سيما الرغبة واللارغبة وأدوار المعارض والمساعد. والتحول في العلاقات لا يأتي دفعة واحدة بل يتكشف بشكل تدريجي مستفيدا من تقنية تعدد وجهات النظر التي تزخر بها الرواية، وهي توسع من مفهوم الراوي الإخباري ما بين الآخر الغربي والآخر اليهودي والفلسطيني ((قلت: وماذا تود أن تقول لي أيضا؟. قال: كل السجن، وكل ما حدث فيه من ضرب، ودم، وإغماء وخوف، وبرد وجوع، وألم وتحقير، وإهانات... في طرف، وما فعلته السجانة سيلفا بي في طرف آخر، فنهضت بكامل قامتي بعد أن صرخت به: ماذا...سيلفا ؟ فقال وقد ذعر: رفيق، أتعرفها ؟ قلت: الباحثة الاجتماعية. قال: الباحثة الاجتماعية. قلت: الطويلة الملأى صاحبة الشعر الأشقر. قال: الطويلة الملأى صاحبة الشعر الأشقر. قلت:وشامة انفها.قال: وشامة انفها(...) مضيت إلى البيت.. فوجدت سيلفا(...) فصرخت سيلفا في ظهري: سألحق بك.. انتظرني.. فاستدرت نحوها وقلت: أرجوك..لا. فتجمدت في وقوفها.أظن إنني كنت جلفا وقاسيا أكثر مما ينبغي))[1].

يكشف المقطع السابق عن التحول العلائقي الحقيقي والجذري في ادوار الشخصيات وفي موقف فلاديمير تجاه سيلفا (اسرائيل) نتيجة المعلومات التي تلقاها من الأسير الفلسطيني الذي فضح ازدواجية ووحشية هذه الأنثى.

الحضور الآخر للشخصية الفلسطينية الأنثوية ذو طابع جماعي ينسج خيوط هوية الأنثى الفلسطينية عندما تندمج الهوية الفردية بالهوية الجماعية ((فالأنا هو

---

(1) م. ن/ 232-233.

الأنا الاجتماعي فحسب، وهو يسهم في المشاركة الجمعية وخاصة فيما يتعلق بالخرافات والطقوس والعادات.إذ لا وجود للإنسان المحدد إلا من خلال انتمائه الجمعي))[1].

يحاول الروائي/ الراوي أن يرسم توصيفا دقيقا لهذه الأنثى معبرا عنها ومعتمدا في ذلك على شبكة من العلامات الداعمة من أهمها (المكان/ الأزياء/ الطقوس/ الخرافات/ الوظيفة) ((في المنعطف الأول واجهتنا جماعة جديدة من البغالة والبغال والكلاب المتوحشة... (...) بدت المقدسيات بأثوابهن السود المطرزة وهن يقفن في الشرفات، بعضهن ينشرن الغسيل على الحبال، وبعضهن الآخر يسقين النباتات وأخريات يشربن القهوة... وينظرن إلينا))[2].

ولا بد أن نلاحظ التكرار الدوري للوصف الجماعي للنساء المقدسيات في متن الرواية المتداخل والمتشابك (بنائيا ودلاليا) مع وصف المكان (البيوت/ الحارات) ووصف الآلة العسكرية القمعية الإسرائيلية (البغالة/ البغال/ دوريات الجيش/ الكلاب)وبذلك يوظف المشهد السردي صورتين متضادتين لكن هذا التضاد يكشف عن الصورة الحقيقية / الواقعية المتمركزة في الأراضي العربية المحتلة((عتبات البيوت متشابهة مثل أولاد أسرة واحدة، والشبابيك الوسيعة طولا وعرضا مملؤة بنداءات الترحيب..لأول مرة اشعر هنا بان شبابيك البيوت تشبه المرايا الصقيلة، تشبه وجوه ساكنيها.. يالطلات النساء المقدسيات من الشبابيك الحانية))[3].

مسار آخر يتجلى فيه حضور الأنثى الفلسطينية المتأسس على رؤية جماعية وحضور جماعي وينبثق هذا الحضور متلازما مع الطقوس الدينية والخرافات

---

(1) الهوية/ اليكس ميكشيللي/ ت:علي وطفة/ 104.

(2) الرواية/ 174-175.

(3) م.ن/ 12.

الشعبية،مما يمهد لنشوء علامة مركبة من الأنثى الصامدة والعلامة الطقوسية،التي هي شكل من اشكال التواصل بين الأفراد والجماعات وهي تعبر عن المشاركة الجماعية والتواصل والتضامن بين الأفراد وولائهم والتزاماتهم الدينية والاجتماعية والقومية، وتعبر بذلك عن طريقة التفكير والعيش عند المواطن المقدسي البسيط، وتجذر الإنسان وتحميه من أوهام التاريخ المزيف ((اقترب من المرأة والصبية أجالسهما فترحبان بي بابتسامتين واسعتين كالضفاف، اسأل المرأة، منذ متى وهي تخبز أقراصها، فتقول جاءت قبل ساعتين كي توفي نذرها، جاءت من بيتها حافية، كي تخبز أرغفة الخبز، وأقراص السبانخ هي وابنتها.. اسألها عن النذر، فتقول هذه ابنتي واسمها فضة، كانت مريضة فنذرت لستنا مريم نذرا أن اخبز يوما كاملا أمام كنيسة القيامة إن تشفعت لي وقبلت دعائي بان تشفى فضة)) [1].

ويمكن رصد قصدية المؤلف في المطابقة عبر النظام السيميولوجي بين دال الاسم ومدلوله للأم وابنتها (زهية وفضة)بين دلالات الأسماء الدالة والزهو والبريق وامتداد الحياة وبين توصيفات الشخصيات الأنثوية (التوصيف الجسدي) الدالة على الجمال.

ثالثا. أنثوية المكان:

المكان العنصر المادي الأساسي في الحياة الإنسانية وفي الخطابات الإبداعية، فهو يوثق من علاقات الأنا بعالمها الخارجي ويسهم في تقديم فهم للظواهر المتعددة المحيطة بالإنسان.

رواية (مدينة الله) رواية مكان بامتياز، وتحتفي به ضمن رؤية إنسانية عميقة تجذر الانتماء وتبحث عن الهوية،القدس مركز فلسطين، المدينة بأوابدها التاريخية (الأقصى/ قبة الصخرة/ كنيسة القيامة) وبيوتها وحاراتها وأزقتها ومقاهيها وربما حتى بـ سجونها هي المحتفى بها في عالم الرواية الذي يزاوج بين الواقعي والمتخيل

---

(1) الرواية/ 386-387.

والتاريخي والعجائبي والأسطوري، والرواية تحتفي بتفاصيل المكان على نحو توثيقي/ جمالي/ كرنفالي يعلي من قيمة الفضاء الروائي ويقدمه قسيما للإنسان الفلسطيني المنكوب والمرابط عند جدران الأقصى.. إلا أن القضية التي تشغل هذه الدراسة وفي هذا المحور هي التداخل والتماهي وربما التصارع التركيبي والدلالي والعلائقي بين المكان (المعاش/ المقدس/ المدنس) وبين الأنثى.

وسنرصد لذلك نماذج دالة على هذا التلازم بين الكائن الأنثوي والمكان الذي يتعدى مفاهيم الحيز والديكور والفضاء إلى ((كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى))[1].

وبذلك لا تتحدد القيمة الدلالية للعلامة المكانية من إطارها الطوبوغرافي فحسب، بل بشحنها بدلالات وقيم حضارية تفصح عن هوية المكان/ الإنسان، وبذلك يصبح المكان علامة على حضارة امة معينة يسودها نمط ثقافي معين في عصر ما، أي بتعبير (جوليا كرستيفا) الايديولوجيم[2].

سنتجاوز انموذج (نبعة السلوان) الذي تتضح في تماما علاقة الأنثى (المانحة للحياة عبر مدلولات المياه) بالمكان وتماهيها حتى يأخذ المكان الكثير من صفات الأنثى. وسنتوقف عند نماذج دالة على هذا التداخل وهي تقسم على قسمين، احدهما يتصف بالجمال والآخر بالوحشية.

الرامة اسم لـ قرية فلسطينية ذو مرجعيات دينية مسيحية لارتباطه بالطريق الذي مرّ به السيد المسيح، والرامة اسم عبري يعني المرتفعة أو السامية أو العظيمة(...) وهو اسم لأكثر من قرية وأكثر من مدينة[3]. ويبدو أن توصيفات القرية خرجت عن طابعها الطوبوغرافي وأخذت منحى انزياحي مما ولّد علامة

---

(1) جماليات المكان/ غاستون باشلار/ ت: غالب هلسا/ 36.

(2) علم النص/ جوليا كرستيفا/ ت:فريد الزاهي/ 22.

(3) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة/ خالد حسين حسين/ 219.

مكانية موسومة بطابع أنثوي ((يا الهي، ما هذا، إنها أكوام من الـورد، اجـل أكـوام من الورد الزاهي الألوان، لا بل، هي بيادر من الورد المقطوف اسأل الحوذي عنها، فيقول: هنا وفي مكانها تماما جلس سيدنا مقابلة للبيوت لـذلك وكـي يظـل المكـان طاهرا لا تدوسه قدم، تقوم صبايا القريـة في كـل صـباح بقطـف الـورد مـن أمـام بيوتهن، ومن أسيجة الدور، ويأتين به إلى هنا))[1].

المرأة الفلسطينية الأرملة الصابرة جزء من البيت/ الحارة/ القدس/ فلسطين والعلاقة بين الكائن والمكان عميقة ضمن بنية متوالدة تستدعي الكـل لمجـرد ظهـور الجزء، والنص الروائي(بعيون الآخر الروسي) يقدم صورة مكتملة للبيت/ الحارة/ المرأة ويتجسد ذلك في أنموذجين دالين: أم اسعد، وميرنا.

ونرصد في الأنموذج الأول التناسـب والتطـابق بـين اسـم الشخصـية واسـم الحارة (السعدية) ((يقف بنا الدليل فرج أمام قوس حانية وسيعة لهـا بوابـة خشـبية كبيرة، مصفحة بقطع القصدير المثبتة بمسـامير نحاسـية كـبيرة، يقـول لنـا هنـا بدايـة الحارة، وقد سميت بحارة السعدية نسبة إلى السيدة حليمـة السـعدية مرضـعة الـنبي محمد، وأضاف أو أنها سميت بهذا الاسم طلبا للهناءة والعيش السعيد))[2].

يبدو أن التناسل الدلالي من الجزء نحو الكل والمتكـأ علـى مرجعيـات دينيـة وتاريخية إسلامية قد اشتغل بفعالية وهو يقدم توصيفا طوبوغرافيـا للمكـان إلا أن الانحراف الدلالي يكمن في التناقض الحاد بين اسم الحارة واسم الشخصية من جهة ووضعية الشخصية الدالة على الحزن المتـواتر والترمـل والـذل والمهانـة مـن جهـة اخرى، ويعمد الروائـي (بعيـون الـراوي الآخـر) إلى إضـفاء روح المكـان (محبـة/ تعايش/ قدسية/ جمال) على الشخصية الأنثوية (ام اسعد) وان كـان بطريقـة غـير مباشرة ((قد وصلنا.. علينا أن نصعد هذه الدرجات الخشـبية. فصـعدناها. كانـت

(1) الرواية/ 29-30.

(2) م.ن/ 397.

النباتات تحيط بالدرجات مثل الحراس، نباتات نعناع (...) ظلت النباتات تماشي الدرجات وتماشينا إلى أن وصلنا إلى البيت. قلت للدليل فرج: هنا بيت الأرملة. قال هنا ونحن نناديها بأم اسعد. امرأة رائعة، وتقدمنا الدليل فرج،وقرع الباب، فأطلت امرأة شابة، ما إن رأتنا حتى ابتسمت فشع الضوء في وجهها)) [1].

وتمتزج صورة الأنثى بالعادات والتقاليد الشعبية المتجذرة في المكان والمنتمية إليه، وبذلك تصبح الأنثى جزءا من المكان وحاملة لقيمه الحضارية والجمالية، كما في أنموذج حارة الأرمن والفتاة (ميرنا) ساقية الشراب في الحارة، ويمكن أن نستشف أن شعرية المكان التاريخي المؤطر بقدسية دينية مسيحية وطقوس شعبية متوارثة متداخلة تماما مع شعرية الجسم الإنساني للأنثى، وبذلك تكون توصيفات الجسم متماهية مع القيم الحضارية والإنسانية للمكان ((اجتزنا البوابة فرأينا فتاة طويلة، ملأى لها صدر مشدود وناهد، ووجه حمرته نافرة، يشبه قرص عباد الشمس (...) سألتها: إن كانت بائعة. فقالت لا. أنا ساقية شراب الورد في حي الأرمن. قلت اهو بالمجان؟ فقالت بالمجان، وحين استوضحتها أكثر قالت:أنها تمثل عتبة الترحيب الأولى بزائري الحي(...) وقبل أن أستدير سألتها عن اسمها، فقالت: ميرنا. فقلت وأنا استل آخر نظراتي إلى وجهها الوردي: ما أجملك يا ميرنا يا ساقية شراب الورد في الحي الأرمني)) [2].

الجمال الإنساني للأنثى لا يدخل في شبكة علاقات دلالية مع الأمكنة (المقدسة/ المبجلة/ المعيشة) فحسب بل يتجاور هذا الجمال الأنثوي مع وحشية المكان وقسوته عبر ثنائية (الإنساني/ اللا إنساني) ولا سيما (أمكنة السجون) حيث القمع والانتهاك لإنسانية الإنسان، وبهذا يتجاوز النص أحادية الطرح الموضوعاتي ويستعرض صورا متنافرة تعبر عن التعدد والتحول. ((رحنا نهبط،

---

(1) الرواية/ 399.

(2) م. ن/ 411-412.

وفكري يدور حول هذا المكان الموحش القاسي الذي لا يخلو من جمال وأعاجيب. في أسفل الدرج رأيت أربع أو خمس فتيات يأخذن بطاقات الدخول، ويرشدن الناس إلى جهة المرور، ويساعدن الآخرين على الصعود من أجل الخروج بدون كنسيج من الضوء، أو كائنات من الماء أو الزجاج))[1].

وتأخذ العلاقة بين المكان والكائن الأنثوي شكلين اثنين الأول: المكان هو من يطبع الشخصية بطابعه ولا سيما الأماكن ذات الزخم التاريخي والديني (المسجد الأقصى/ قبة الصخرة/ كنيسة القيامة/ الأسواق القديمة). والثاني: الشخصية تحرك المكان وتعيد تشكيله كما في (المستوطنات اليهودية/ المخيمات الفلسطينية/ السجون) والمكان الآخر تتضح فيه العلاقة التلازمية التي تقصدها المؤلف بين الجمال الأنثوي وسلبية المكان المتأسسة على قمع الإنسان وانتهاكه وتعذيبه ولا سيما عندما تربط النصوص بين سيلفا (الجلادة) والمكان.

((قلت: ما الذي أعجبك بـ سيلفا يا جو؟ قال: عذوبتها،أشواقها لهفتها الدائمة، استسلامها مثل ساقية لروح عطشى تطلبها، قلت: وما الذي لم يعجبك فيها؟ قال: كثير كثير جدا،فأنت حين تعرف بأنها تجرد السجينات الفلسطينيات داخل غرفة التحقيق، ربي كما خلقتني، من أجل أن يتمتع رفاقها بمشاهدة أجسادهن وأنها تكوي الأعضاء النبيلة بملاقط الحديد)) [2].

النص يجمع بين صورتين متناقضتين تعبران عن شخصية واحدة في الأولى تتضح المعالم الأنثوية (الحب/ الشبق/ الرقة/ الأنوثة الطاغية)، في الثانية تعبر الأنثى عن قيمة المكان السلبية (المعتقل) وتتحول إلى جزء وآلة منه حيث القمع والانتهاك والمعالم اللاإنسانية.

***

---

(1) الرواية/ 231.

(2) م. ن/ 253.

إن روايــة (مدينــة الله) قامــت في بنــاء الشخصــيات الأنثويــة علــى نظــام سيميوطيقي كشف عن الرؤية الحضارية للآخر الغربي (المستشرق) للقضية العربية الإسرائيلية من خلال التعدد في وجهات النظر وذلك بالاعتمــاد علــى المرجعيــات التي أسست لظهور هذه الشخصــيات مــا بــين (الدينيــة/ الأســطورية/ التاريخيــة/ الاجتماعية/ الرمزية) فضلا عن الشبكة العلائقية المعقدة التي قامت بين شخصيات الرواية والدالة في مجملها على (الرغبة/ اللارغبة) و(التواصــل والانفصــال)، هــذا إلى جانب العلاقة الحميمة بين المكان والكائن الأنثــوي والعلاقــة التبادليــة القائمــة على التناقض والانسجام بينهما.

إن الشخصية الأنثوية لم تكن مجرد كائن متخيل يــترك في فضــاء الروايــة بــل تحولت إلى رمز وهوية ولكن ضمن طرح متعدد الرؤى لم يقف عند حــدود الأنثى العربية بل تجاوزها إلى الأنثى الإسرائيلية، وحتى الغربية.

المصادر

أولاً: الكتب

1. الأدب والدلالـة / تودوروف/ ت:محمـد نـديم خشـفة/ المركز الإنمـائي الحضاري/ حلب/ ط1/ 1996.
2. بنية الشكل الروائي / حسن بحراوي / المركز الثقافي العربي/ بيروت/ الدار البيضاء/ ط1/ 1990.
3. بنيـة الـنص السـردي/ حميد لحمـداني/ المركز الثقـافي العربي/ بيروت/ الـدار البيضاء / ط1/ 1991.
4. جماليات المكان / غاستون باشلار / ت: غالب هلسـا / المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت / ط2 / 1984.
5. السيمياء / بيار غيرو / ت: انطوان ابو زيد / منشورات عويدات / بـيروت / باريس/ ط1 / 1984.
6. السيمياء والـنص الأدبـي / منشـورات قسـم الادب العربـي / كليـة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية / جامعـة محمـد خيضـر / بسـكرة/ الجزائـر الكتاب الرابع / 2006.
7. السيميائية والنص الادبي/ اعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها/ جامعـة عنابة باجي مختار / منشورات جامعة عنابة باجي مختار / الجزائر / 1996.
8. شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدور الخراط نموذجـا) / خالد حسـين حسـين / مؤسسـة اليمامـة الصـحفية (كتـاب الريـاض 83)/ الرياض / 2000.

9. عـالم الروايـة / رولان بورنـوف – ريـال اوئيليـه / ت:نهـاد التكرلـي / دار الشؤون الثقافية العامة / ط1 / 1991.

10. علم النص / جوليا كرستيفا / ت: فريد الزاهي / مراجعة:عبدالجليل ناظم / دار توبقال للنشر / الدار البيضاء/ ط1/ 1991.

11. مدينة الله / حسن حميد / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت / ط1 / 2010.

12. المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث / ازولدو تزيفـان وآخـرون/ ت: عبدالقادر قنيني / افريقا الشرق / بيروت – الدار البيضاء / 2000

13. النقد البنيوي والـنص الروائي/ محمـد سـويرتي / افريقيـا الشـرق / بـيروت / الدار البيضاء/ ط1/ 1991.

14. الهوية / الـيكس ميكشـيللي / ت: علـي وطفـة / دار الوسـيم للخـدمات الطباعية / دمشق / ط1/ 1993.

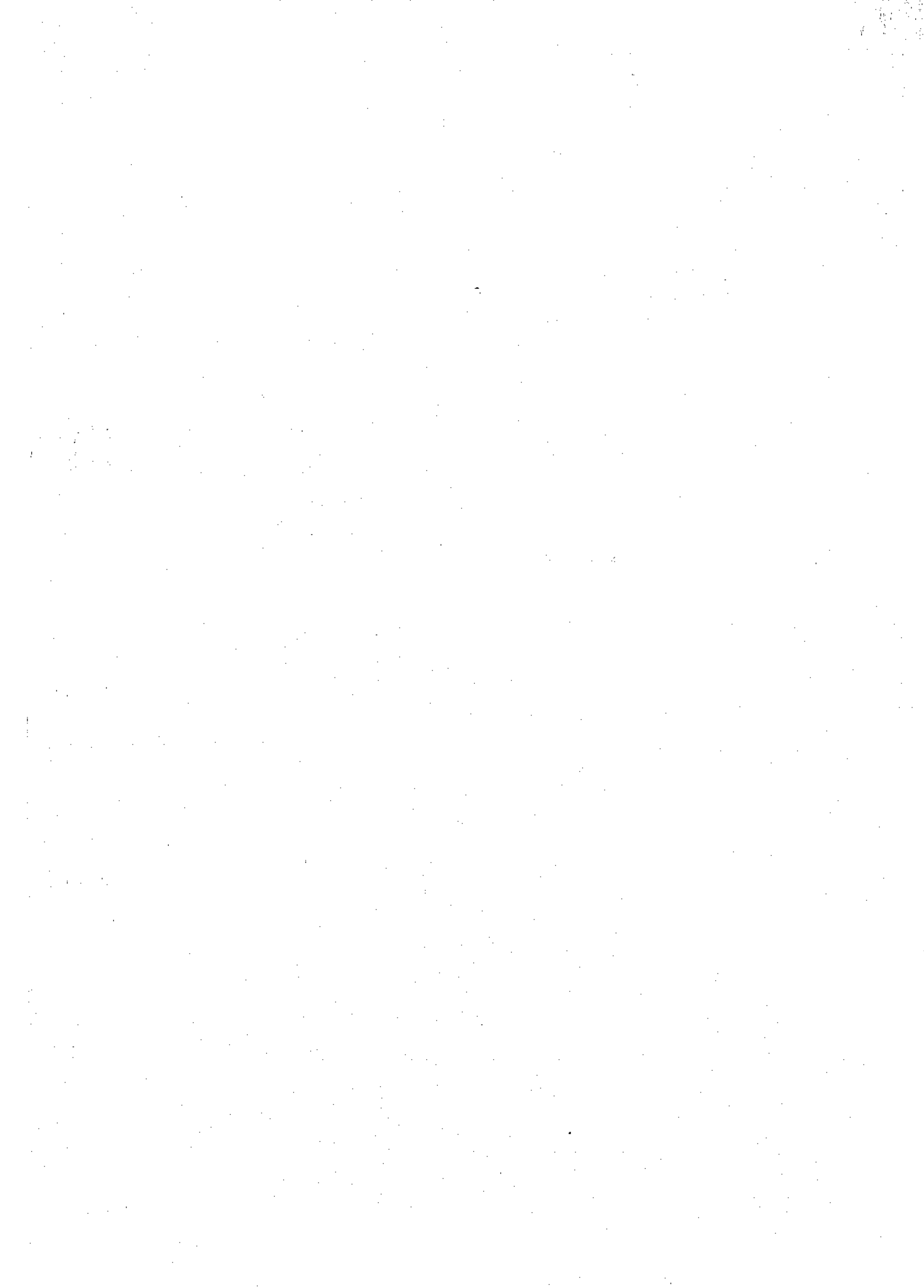
ثانيا: الكتب الرقمية

1. سيميولوجية الشخصيات الروائية / فيليب هامون / ت: سعيد بنكراد / موقـع سعيد بنكراد Saidbengrad.free.fr .

2. سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينـا نموذجـا) سعيد بنكراد / موقع سعيد بنكرادSaidbengrad.free.fr .

ثالثا: الدوريات

1- مفهوم المرجعية وإشكالية التأويـل/ محمـد خرمـاش/ مجلـة الموقـف الثقـافي/ بغداد/ ع9/ 1997.



شعرية السرد الكابوسي في رواية فارابا
دستوبيا المكان وعنف الواقع

الرواية وليدة التحولات الكبرى (السياسية والاجتماعية والثقافية) نشأت في أحضان الملحمة وثقافة القرون الوسطى والأسئلة الوجودية، وتطورت مع الاكتشافات العلمية والطبية والنفسية والبحث التجريبي منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الان، وتحولت كتابيا ورؤيويا بوصفها نسقا جماليا تعبيريا مع الاحباطات التي عاشتها البشرية من حروب وأزمات اقتصادية وثقافية وأزمة بحث عن هوية وأسئلة أخلاقية، فصارت (ملحمة العصور الحديثة) صوتا معبرا عن الضمير الانساني بطريقة مجازية ولغة سردية.

هذه المقدمة لا بد منها للولوج الى الرواية البكر للشاعر العراقي (عبدالمنعم الأمير) لأنها أي (فارابا)[1] لم تكن وليدة الصدفة الزمانية والمكانية، بل هي نتاج طبيعي لمرحلة عصيبة مرت بها مدينة الموصل من احتلال للعصابات الإرهابية لمدة تجاوزت السنوات الثلاث، الرواية هنا ليست وثيقة إنسانية/ تاريخية فحسب -وإن كانت كذلك في بعض ملامحها- بل هي في جوهرها تساؤل أخلاقي ضمن رؤية جمالية عن القهر والطغيان وتواتر صورة القمع والديكتاتور الذي لا يتغير منه سوى الاسم والزيّ وربما طريقة الكلام..

رواية (فارابا) شهادة عن مرحلة سوداء في تاريخ العراق ومدينة الموصل وهي بحث سردي مكثف بلغة شعرية وتساؤل حكائي عن الأسباب التي أودت بنا جميعا الى هذا الواقع المرير، وبالتأكيد ليس من واجب هذه الرواية (وكل الروايات) أن تقدم لنا الأجوبة، بقدر إثارة الأسئلة الوجودية والأخلاقية وهذه الرواية تنتمي

---

(1) فارابا، عبدالمنعم الأمير، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017.

الى مرحلة ما بعد البحث عن الهوية والرواية الاستعمارية وما بعد الاستعمارية فهي تندرج تاريخياً وجمالياً تحت عنوان الرواية العربية الجديدة حيث التقاطع مع العناصر التقليدية للسرد الروائي وإعطاء القيمة للتداخل الشكلي والموضوعاتي مع نمو ظاهرة اللامعقول والفنتازي ضمن أجواء كابوسية (رجل يسرد حكاية وهو مقطوع الرأس) وفضاء ديستوبي يسيطر عليه القمع والقهر والقتل والموت والفساد والتخلف.

حفلت رواية (فارابا) بسيل من الدلالات المتنوعة والمختلفة والتشكيلات الجمالية المتأسسة على وفق رؤية كتابية استثمرت الجهد المعرفي/ الثقافي والروح الشعرية لدى الكاتب.

وسنحاول في هذه القراءة الدخول الى عالم الرواية منطلقين من ثلاثة مرتكزات أساسية بوصفها موجهات لقراءة النص وهي:

- العتبات النصية مدخلاً لتأويل الرعب.
- ديستوبيا المكان وعنف الواقع
- الطاغية- التناسل والصورة النمط.

أولا. العتبات النصية مدخلاً لتأويل الرعب

يزدحم نص رواية (فارابا) بالمناصات التي تتوزع على أكثر من مكان، بحيث تؤكد مما هو (خارج النص السردي) متعالياً نصياً يوازي متن الرواية لأهداف وأغراض مختلفة تبدأ بالسخرية السوداء وربما تنتهي بالشرح والتفسير.

العنوان:

(فارابا) مقطع لغوي منحوت من كلمتين تؤديان معنى واضحاً وقاراً في ذهنية المتلقي. وعلى الرغم من ضبابية المقطع العنواني، إلا أن متن النص أسهم في فك لغز العنوان، فضلاً عن المرجعيات المقيدة له، وتحديداً المرجعيات الفلسفية والتاريخية، بعد الاطلاع على متن الرواية يتأكد لنا أن العنوان منحوت بطريقة

شعرية من كلمتين متلازمتين في تاريخ الفلسفة العربية الاسلامية وهما (الفارابي + المدينة الفاضلة)، ولكن السؤال الذي يلح علينا هنا، هل (فارابا) قدمت لنا في متنها الحكائي مدينة فاضلة كما تخيلها الفارابي؟!

نص الرواية على النقيض من ذلك تماما إذ قدم للقارئ (ديستوبيا) بدلاً من (يوتوبيا) مدينة الرعب، المدينة الكابوسية، المدينة القاتمة، المدينة الفاسدة، هي البارزة في المتن، مما يعكس سخرية سوداء وقراءة واقعية لأحداث المدينة، حيث الواقع الديستوبي هو من يفرض سطوته على المتخيل اليوتوبياوي وبهذا يؤسس (الأمير) روايته على بنية عنوانية ذات دلالات متناقضة ومحمولات مرجعية محددة في البداية ولكنها تنفتح فيما بعد على عالم يتساوق مع العالم الواقعي، وبهذا فقد العنوان في هذه الرواية صفة التطابق[1] بين الدال والمدلول وانزاح بالكامل عن الوظيفة التعيينية الى الوظيفة الإيحائية.

لوحة الغلاف:

غموض عنوان الرواية لا يوازيه إلا غموض لوحة الغلاف التي تتكون من أكثر من علامة لونية وتشكيلية تتعاضد فيما بينها لتعبر عن حالة من الخراب والرعب، لذلك هناك تمازج ما بين الألوان القاتمة (الأسود والأخضر القاتم، واللون الترابي) فضلا عن الألوان الأخرى الأحمر والبرتقالي الناري المشكلة للمشهد الصوري كل ذلك جاء مع صورة مقطعية لبناء أثري مهدم اخترقه وجه لا إنساني تتراوح دلالاته ما بين الرعب والخوف والخراب.

التصدير الغيري:

صدر عبدالمنعم الأمير رواية (فارابا) بمقولة للأديب والشاعر الإسباني (كاميلو خوسيه ثيلا) الذي يعد أحد أهم منتقدي الحرب الأهلية الإسبانية وحقبة

---

(1) ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، عبدالحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008، ص78.

حكم الجنرال فرانكو، والتصدير مفتاح قرائي مهم لهذه الرواية فهو مختصر كلامي عن الإيمان الحقيقي والإيمان المزيف وعن الإيمان الأعمى، وهو بذلك -أي الكاتب- يربط ربطاً موضوعياً بين متن الرواية والتصدير الذي يعد عقدة مركزية في قراءة النص، سيما وأن نص هذه الرواية يطرح أسئلة تتعلق بمسألة الإيمان المظهري والإيمان الأعمى ودورهما في خراب المجتمع، وهو بذلك يستلهم نصاً إنسانياً معروفاً لأديب وقف ضد الديكتاتورية والظلم والظلام والأنظمة الشمولية.

الإهداء:

الإهداء "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصاً أو مجموعات واقعية أو اعتبارية، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلاً في العمل/ الكتاب) وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة"[1].

وفي رواية (فارابا) نجد الإهداء يحمل في طياته روح المفارقة الشعرية ويتجاوز الوظائف التقليدية من دلالية وتوليدية الى الوظيفة الإيحائية التي تربط معنى الإهداء بروح النص (الرواية) حيث التماهي التام بين الشعر والسرد والأم والمدينة (الموصل) وبين الذاكرة والحنين بين العام والخاص:

أمي فنارات الحنين،

فحضنها وطنٌ بآلاف النوارس يثملُ

طشت ورائي طاسة الحب المعتق،

فانسفحتُ

وفيّ قلبٌ يذبلُ

وصلت قلوب الراحلين بقلبها

(1) الرواية: 93.

ولذا تسميها القوافل (موصلُ)[1].

والإهداء هو المناص الوحيد الذي لا يحمل في جنباته شيئاً عن المدينة الكابوسية وعن الرعب، بل هو مقطع لغوي/ شعري يربط في الزمن الماضي من حنان الأم من جهة وحنان وحضارة ومدنية المدينة (الموصل) وبذلك فهو يعد مفتاحاً إجرائياً لقراءة البنية الكبيرة (الرواية)، ولكن بصورة مخالفة لآليات إنتاج الرعب التي عملت الرواية على تكديسها فيما بعد.

الفاتحة النصية والخاتمة:

يحدد المؤلف رمزاً ترقيمياً لفاتحة الرواية بـ(صفر) وللخاتمة بـ(صفرين) ولا يمكننا تجاهل دلالة هذا الترقيم الدال على سكونية الزمن في مدن الرعب، فلا أهمية للتراتبية الزمنية في مدينة (فارابا)، فهي تعمد إلى تأسيس زمنها السكوني (الخاص بها) وخطابها المتخيل المرتكز على النقلات السردية/ الزمنية السريعة، ومن هنا جاء الترابط العضوي بين الفاتحة النصية ومتن الرواية وبعد ذلك الخاتمة، الفاتحة النصية في هذه الرواية ما هي إلا قراءة أولى للمشهد السردي، وهي تمثل مع الخاتمة بنية سردية صغرى ذات نفس شعري/ تاريخي مكثف متواشجة ومتقاطعة في الآن نفسه مع البنية السردية الكبرى (الرواية)، وهي تمثل عتبة أولى توضيحية ولكن هذا التوضيح يأخذ بعداً إيهامياً للقارئ تقصده المؤلف ليربك القراءة التقليدية عند المتلقي مما يوفر مساحة واسعة للتأويل المتعدد. ويكشف نص الفاتحة عن الشخصية الرئيسة ووضعيتها العجائبية حيث تنوجد بلا رأس مصلوبة على رأس الجسر القديم في المدينة منذ سالف الزمان بلا هوية "هكذا.. كان هو حسب أقرب الروايات الى الصحة، مظلوم بن الفجيعة، في العقد الثاني بعد الألف الثاني من التقويم الطيني المعتمد رسمياً في مدينة فارابا، واقفاً أمامه، يدون على جسده الناحل كقصبة المصلوب على حافة الجسر العتيق ما يرويه النهر الذي كان شاهداً

---

(1) الرواية: 7.

على عصور غائرة في الوجع والأحداث الدامية منذ ارتسمت أول ابتسامة ماكرة على وجه العتوي وهو ينسل من رحم أمه مخالفاً بذلك ناموس الطبيعة الإنسانية"[1] وتحمل الفاتحة النصية توضيحاً لما سيحدث فيما بعد من دمار في مدينة الموصل بطريقة إيحائية ذات نسق شعري يحاول التهرب من التوثيقات التاريخية "بعد آلاف السنين ضربت صاعقة عمياء تل التوبة، لتتناثر الأحرف التي سهر النساخون والوراقون في نقلها عن الجسد الناحل كقصبة الذي كان واقفاً أمامه على حافة الجسر العتيق ليال طوال، لتمطرها السماء رماداً على فارابا وتنقش أحداثها على أجساد جميع سكان المدينة!! واصطبغ وجه الشمس بالسواد؛ فراحت توزع على كل من تقع عليه أشعتها لعنة لم يستطع أحد من المرقين والسحرة منذ آلاف السنين فك تعاويذها التي على ذمة أحد الرواة مدفونة في قعر الزمان، فلا يستطيع الوصول إليها أحد"[2].

وإذا تجاهل المفتتح السردي تماما الإشارة الزمنية واعتنى بتحديد العلامة المكانية (تل التوبة) التي تحيل على مدينة الموصل ولكن ضمن رؤية سوداوية كابوسية أعلنت صراحةً عن الخراب الذي سيحل على المدينة المنكوبة بسبب الصاعقة/ الوباء الذي حل عليها.

إنّ الخاتمة النصية جاءت بأسلوب يخالف الفاتحة تماماً فهي تعمّدت إيراد بعض القرائن الدالة على زمن السرد الممتد ما بين (2014- 2017) وهي بذلك لا تحيد عن وظيفتها الحكائية التوضيحية ولا حتى عن وظيفتها البنائية الجمالية المتوازية تماماً مع متن الرواية "هكذا.. دون أمل، وقف ملوحاً بقلبه، حيث كل شيء يبتعد، رائحة اللاشيء تزكم عمره، تكبله باللاجدوى، وهو منكفئ على ذاته، يبحث عنه في طيات قلقه الذي صار نديمه الوحيد منذ ادلهم الافق، وتفتت معارج

(1) الرواية: 9.

(2) م. ن: 10- 11.

الضياء. جملة فقط، وصورة.. أرادها ان تعبّر عنه، فعبرت به الى الهاوية، ما الـذي استفز الموت؟ وحول العمر شظايا.. مبتسما نظر خلال الشباك، والسماء تغسل حديقة بيته بالماء والبرد، أمسك هاتفه والتقط صورة، يعشقها هذه المدينة، وكالعشاق العذريين الذين ما استطاعوا كتمان حبهم، فقضوا على مذبحه، نشر الصورة على الفيس بوك، وكتب تحتها: (هذه مدينتي الجميلة)!!!"[1]

ثانيا: ديستوبيا المكان وعنف الواقع:

يتأسس المكان في رواية (فارابا) على وفق رؤية كابوسية تخالف تماما مدلولات العنوان. المكان هنا ينبع من الواقع ويعبر عن معتقد سردي/ جمالي/ أخلاقي لا يحفل كثيراً بالتوصيفات الطوبوغرافية بقدر ما يهتم بالرؤية الفجائعية المتأصلة في نص الرواية ويتأسس المكان كذلك على وفق رؤية فنية مخالفة لما هو مألوف في تاريخ الرواية حيث النمو الزمني يقابله السكون المكاني.. إذ تنقلب الرؤية هنا فالزمن نمطي حد السكون بينما المكان يتحول الى شخصية فاعلة في نص الرواية يحتوي فضاء المدينة (فارابا/ الموصل) على أمكنة عدة تتراوح ما بين المكان الواقعي والمكان التاريخي والعام والخاص والضيق والمفتوح والأليف والمعادي، لكن الثنائيات الضدية ليست هدفاً في نص الرواية بقدر ما هي رؤية سردية/ جمالية تعبر عن واقع متهالك.

يبرز الجسر العتيق بوصفه المكان الأبرز في عالم فارابا والأكثر حضوراً على المستوى النصي وهو مرتبط بنهر دجلة وبالشخصية المحورية "وقف على الجسر العتيق، يرى النهر الذي منذ آلاف السنين يشق طريقه لا يلوي على شيء، يزرع الخير انى حلت قدماه، لكنه ككل شيء اصطبغت عيناه بالسواد، مياهه سوداء، شواطئه سوداء، يراه منعكساً على صفحة السواد، جسداً بلا رأس، نقطة ما في هذا الظلام اللامتناهي الذي لبس كل شيء... من مكانه ذاك، على حافة الجسر العتيق،

(1) الرواية: 157.

ينظر صورته المنعكسة على صفحة الماء القاتم، يزعجه أن الناس تمر به دون التفات كأنه ليس هنا. هل أصبحت رؤية الأجساد المقطوعة الرؤوس مشهداً عادياً لا يثير فضول أو شفقة أو خوف أحد؟ أم أن المدينة كلها صارت اجساداً بلا رؤوس"[1].

يعمد الكاتب إلى تشكيل مدينة جديدة لها اسم فاضل وصفات فاسدة، مدينة كابوسية مليئة بالرعب والخوف والمرض تتقاطع في الواقع توصيفاتها وملامحها وعلاماتها مع مدينة (الموصل) وتفترق عنها في بنية الحدث الروائي ونوعية الشخصيات ونمطية الفعل السردي "يجر خطاه على أرصفة لم يعد يعرفها، تائها عنها، يراه متشظياً في آلاف المرايا، لكنه لم يكن هو، كان مسخاً لا غير، الأرصفة تنكره، والشوارع والأمكنة، كأنما حلت روحه المسخ فيها، صارت هي، وليست هي"[2].

تتشكل الصورة الوحشية للمكان وفق رؤى وأفعال متعددة في النص السردي، لعل أهمها العلاقة الجدلية التي تربط الفرد بالسلطة سواء كانت عسكرية أو ثيوقراطية تتزيا بزي الدين. وكل هذا يؤسس لظهور المدينة الفاسدة، فالعنف بأشكاله المختلفة بوصفه تجلياً من تجليات السلطة القمعية يؤدي إلى نتائج سلبية تشوه جماليات المكان وتقتل روحه وتؤدي ربما الى إثارة وانهيار منظومته الحضارية والأخلاقية، كما حصل مع الأعمال البربرية التي أدت الى تدمير آثار الموصل "وحده كان واقفا في وسط العاصفة التي بدأت تضرب أحياء المدينة حيا إثر حي، وقد فتحت أبواب السماء وفار التنور، يبصر كيف تطير الحواجز الكونكريتية التي كانت ترعب المارة بأعينها التي يتطاير منها الشرر في الهواء مثل الريش، وتدور في الزوابع كالاوراق والاكياس الفارغة الملقاة في الطرقات، يبصر عثمان الموصلي قرب محطة القطار محتضنا عوده خشية ان تتقطع أوتاره، فلا يستطيع ان يكمل لحنه الأخير

---

(1) م. ن: 16.

(2) الرواية: 14.

ليكون النشيد الوطني للبلاد التي ما تزال بلا نشيد، تأخذه الزوبعة وهي تمضي في الطريق المرسوم الذي لا تحيد عنه(...)يبصر تمثال أبي تمام في السماء تتناثر حوله القصائد لتبتلعها زوبعة أخرى وتموت بعد أن عاشت لعشرات السنين في قلوب الغواة(...) يبصر السواس يحمل قربته على ظهره، ويلعن الفنان طلال صفاوي لأنه وضعه ثابتاً في ميدان قرب معمل النسيج الذي دهمته صاعقة، كما قيل، ليستحيل كومة من ركام، ونسيه وها هي الزوبعة تصيبه بالدوار وهي تحمله كريشة وتلف به في أرجاء المدينة كلها (...) يبصر جامع النبي شيت طائراً في السماء، تصيبه الزوابع بالدوار، فتتساقط منه الآيات التي خطها يوسف ذنون بأنامل الذهب، يبصر فتاة الربيع عارية تدور مع زوبعة اخرى، تتساقط من تحت ابطها، وذراعاها مصلوبتان إلى السماء كأنها تدعو، شقائق النعمان الذابلة فتصاب الأشجار والحشائش والنباتات كلها باليباس، يبصر جامع النبي يونس بقبته ومنائره تدور حوله مجموعة من نسخ القرآن، ممزقة الأوراق، وتل التوبة يسيل دماء، يبصر الثور المجنح طائراً بلا أجنحة، يطلق خواراً غريباً وهو يدور مع الزوبعة، يبصر كيف تقتلع العاصفة كل شيء في المدينة ولا تترك إلا الخواء"[1].

المقتبس السردي السابق طويل جدا ولكنه يجمع في مكان نصي واحد أوابد هذه المدينة وعلاماتها الحضارية والتاريخية من تماثيل مشاهيرها (الحقيقية والمجازية) (عثمان الموصلي وأبي تمام والسواس وفتاة الربيع والثور الآشوري المجنح) وأشهر جوامعها على المستويين الروحي والتاريخي (النبي شيت والنبي يونس).

ويصور النص بطريقة توثيقية/ إيحائية وبشعرية سردية كابوسية مركزة الدمار الذي حل بالمدينة واللافت للنظر أن المؤلف لم يقدم وصفاً تقليدياً للمكان بل عبر عن روحه عبر أنسنته ومحاورته وبذلك فهو يعلي من قيمته الجمالية لحساب الوقائع

---

(1) الرواية: 145- 146- 147.

المنطقية، مما يترك انطباعاً بالقدرة على دمج الواقع بالمتخيل "كان هكذا، واقفا أمامه..

ودجلة تمتد نهرا من حبر أسود..

ترتعد مفاصل الجسر العتيق تحت قدميه، أتراه يلعن اليوم الذي جيء به، على ذمة إحدى الروايات، من مكانه هناك في إحدى مقاطعات بريطانيا العظمى التي لا تغيب عن ممتلكاتها الشمس آنذاك؛ لينصب هنا شاهداً على عصر كابوسي لن تشهد الأرض مثله، يفكر لو فزّ من رقدته فيجد نفسه هناك، تحف به الأطيار الجميلة، وتغسله العصافير بشقشقاتها وسقسقاتها، والمحبون ينغمون أديمه بنقرات خطواتهم العاشقة وهو يضطجع فوق ماء رقراق تتقافز فيه الأسماك التي لا تعكر صفوها وتصيبها بالاختناق مياه المجاري الآسنة والقاذورات التي تتجمع من المدينة كلها لتندلق كأحشاء حيوان نافق في النهر قريباً منه.."[1].

يقدم النص في الغالب مقارنات بين جمالية المكان وقبحه، بين المكان بوصفه مكانا جاذباً وتحديداً عندما يرتبط بذكرى بعيدة، وبين المكان الطارد، وبذلك تتوفر مساحة نصية واسعة في متن الرواية لاستعراض جماليات المكان الموصلي من أزقة ومناطق أثرية وبيوتات وكل ذلك مرتبط بالماضي القريب والبعيد للتدليل على عنف الواقع الحالي "ضغط بقوة على كف ابن الاثير وهما يلجان سوق باب السراي، فانفلتت أنة من فم الشيخ الطاعن في المأساة. متشبث بعباءة أمه، ملتصق بها، وعيناه الزئبقيتان تدوران في هذا العالم المسحور(...)اخترقتنا الرائحة الزكية للقهوة العربية والهيل كنصل خنجر، حين دخلنا الزقاق الضيق الذي تحفُّ به محلات بيع القهوة من الجانبين(...)لتأخذنا الأزقة من هناك فتدهمنا رائحة الجلود وطرقات الأسكافية والسنادين بين أرجلهم وهم يتكورون على عملهم باهتمام أم متكورة على رضيعها وحنوها، حيث زقاق الاسكافية وباعة الأحذية. في كل زقاق

---

(1) م. ن: 54.

من أزقة باب السراي حكاية مضمخة بالضوع(...)في سوق الصفارين المضمخ بالإيقاع، كانت الإيقاعات تنثال علينا كأنها عبق في جنينة أزهار"[1].

المكان في (فارابا) مكانان الأول ينوجد في ذاكرة الشخصية المقطوعة الرأس المصلوبة أبداً بالقرب من الجسر القديم ضمن رؤية تؤثث الماضي بكل قيم الجمال والثاني مكان حاضر في (زمن القص) تلتبس به كل قيم الخراب والموت والدمار والقتل والصفات اللاإنسانية وتنبثق قيم القبح بوصفها بؤراً مكانية مشحونة بصفات الواقع المعيش الذي يتفوق في كابوسيته على المتخيل النصي لذلك يستلهم الروائي الكثير من الوقائع ذات المرجعية الحقيقية مع تغليفها بأجواء الفنتازيا واللامعقول " دهمته الشمس بأشعتها السوداء، لتسكبَ ظلّه على الرصيف جسداً بلا رأس، وهو يتحسّس طريقه هارباً من غابة الرؤوس التي تمتد على مساحة شاسعة من الأطفال والآباء والأمهات. رأس طفل، شفتاه تتوردان على حلمة.. رأس فتاة، مبللة رموشها ببقايا حلم بالحياة.. رأس امرأة، عيناها تفيضان حناناً وهي متكورة على رضيع كرحم.. رأس شيخ، حرث الزمن وجهه بالحكمة؛ فالمحنى يلامس الأرض امتلاء.. غابة على مد الفجيعة، وهو يتقلب على غير هدى في غابة الرؤوس المقطوعة بحثاً عن رأس كان يوماً ما رأسه، قال الرأس الشيخ:

- يا بني، من يريد رأساً في زمن لا يصلح الرأس فيه إلا للقطع ؟!

الشمس ترسمه جسداً بلا رأس. يترنح ويتشبث خشية السقوط به هو، وما من أحد سواه. يتخفى عن أعين الناس التي لم تعد فضولية كعادتها، وهي تمر به ولا تلتفت، وتراه، بلا مبالاة، جسداً بلا رأس !!"[2].

لا يتحقق بناء المكان في المقتبس السردي السابق وفقا للآليات التقليدية لأنه بالأساس (المكان) لا يحتوي على الصفات المادية بقدر ما هو مكان مجازي يتوحد

---

(1) الرواية: 132، 133، 134.

(2) م. ن: 12- 13.

في المقطع السردي مع الجسد الانساني المنتهك إنسانياً ضمن رؤية فنتازية تخرق وتتجاوز القوانين الطبيعية والأنظمة المنطقية، ويلاحظ ان الفضاء الكابوسي هنا اختفى فيه كل ما هو إنساني (التوصيف والفعل السردي)[1] لصالح اللاإنساني (القتل والتغييب القسري).

ثالثا: الطاغية - التناسل والصورة النمط

لا يحتفي (عبدالمنعم الامير) بتقديم صورة تقليدية للطاغية، بل يقدم نموذجاً واحداً تتماهى خلاله نماذج أخرى وبذلك تختفي الحدود التقليدية من (اسم وصفات) في نص الرواية لصالح الفعل السردي المتكرر إلى حد الرتابة، والتكرار هنا مقصود للتدليل على التناسل اللاطبيعي لهذه الشخصية السلطوية.. وتقدم الرواية الشخصية السلطوية وهي متلبسة بالفعل التدميري المستمر ضمن جدلية العنف والسلطة بكل أشكالها.. فالعنف يؤدي الى نتائج وخيمة تؤثر على بنية المجتمعات منها:

1. فساد القيمة: بمعنى تعرض قدسية المعنى إلى التشيؤ والتسعير.
2. فساد الروح: تراجع الضمير بوصفه مفهوماً أخلاقياً.
3. انهيار أعمدة التعاضد المشاعي في المجتمع، واختفاء آليات الدفاع الطبيعية، والمقصود هنا هو التراجع في الفنون والآداب والثقافة عموماً.

---

(1) ينظر: شعرية المحكي (دراسات في المتخيل السردي العربي)، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013: ص84.

4. هفوت السياسة، بشقيها التنظيري والعملي، فهي تحتاج أن تصدر عن وعي مجتمعي لتتمكن من الوصول الى علة المشكلات والرقي في الأداء، وهو ما لا يتأتى مع ازدياد سلطة العنف'[1].

يستلهم نص الرواية بقصدية أو بلا قصدية صورة الطاغية في النماذج الروائية العالمية الخالدة بدءاً بصورة الأخ الأكبر التي رسمها جورج اورويل معبراً عن النظم الشمولية ذات النزعة الفردية في الحكم في روايتيه (مزرعة الحيوان و 1984) مروراً بنموذج الجنرال العسكري في أدب أمريكا اللاتينية منذ (السيد الرئيس) لستورياس و(مئة عام من العزلة) و(خريف البطريرك) لغابريل غارسيا ماركيز.

الحاكم/ الطاغية/ المستبد في (فارابا) في المدينة الفاسدة لا توصيف شخصي له ولا اسم سوى اللقب (العتوي) هو واحد في نماذج مختلفة ومتعددة ومتكررة ومتناسلة (كما في صورة الجنرال في مئة عام من العزلة) لا فرق في الفعل والوصف بين الجنرال العسكري والحاكم السياسي والحاكم بأمر الله، والنمرود المستدعى من التاريخ البعيد ليقدم صورة مليئة بالسخرية السوداء عن الحاكم المستبد النمرود يذرع شوارع لا يعرفها بحثاً عن شيء ينقذه من الطنين الذي أفسد عليه ملكه، وهو الذي توهم يوما أنه يحيي ويميت، سقط صريعا بيد حشرة صغيرة لا تكاد تبين لضعفها، ولم تنفعه ثيرانه المجنحة رغم أنه أعدم مجموعة من اللصوص تجرؤوا يوماً وقطعوا رأس أحدها، ليتركها أخيراً نهباً لحشرة.

الأطفال يرون فيه مجنوناً يفسد عليهم لعبهم في الأزقة التي أصبحت ساحات لعب لهم بعد أن أغلقها العتوي المنفوش غروراً بالكونكريت، وحول حدائق لعبهم

(1) نقلا عن: عنف المكان: البيت عند الآخرين، حميد عبدالوهاب، ضمن كتاب: في آفاق النص القصصي (مقاربات في الهوية والنص والتشكيل عند فرج ياسين) تحرير وتقديم ومشاركة: فيصل غازي النعيمي، دار تموز، دمشق، ط1، 2013: ص188.

إلى ثكنات لجنوده، يركضون خلفه، يصفقون ويصرخون، وكلما زاد ضجيجهم يصيب الحشرة في رأسه الذهبية الهلع فتزداد طنيناً، ويزداد هو جنوناً وصراخاً ولطماً على رأسه بالنعال العتيق الذي لم يفارق كفّه أبداً، كلما هرب من مجموعة منهم تلقفته أخرى بالضجيج ذاته"[1].

يعد النص السابق أهم ما قدمه (الكاتب) وهو يوضح العلاقة الإشكالية والالتباسية للطاغية فعلى الرغم من الصورة المتضادة التي تجمع بين السخرية والعنف حيث الصورة الكاريكاتورية لـ(النمرود) والعنف والتسلط عند الطاغية المتكرر، إلا أن ذلك لا يمنع من أن الصورة الكلية كانت أشبه بالنمط المتكرر مع التأكيد على القدرة اللاإنسانية عند هذه الشخصيات على التناسل والتكرار في صور وهيئات مختلفة (النمرود/ الحاكم الأوحد/ الجنرال العسكري/ الحاكم بأمر الله)؛ لهذا لا أهمية للحادثة التاريخية التي يحورها (الكاتب) وفقا لرؤيته الفنية ومزاجه الجمالي، ويتداخل البعد الزماني ويتماهى بطريقة عجائبية/ كابوسية تفضح سطوة السلطة وقمعيتها ووحشيتها "بينما راح هو يدس سائبته بين التجمعات والمقاهي والحدائق العامة والمساجد لإلقاء الخطب المحرضة، دافعين الناس للمبايعة والجهاد والموت فداء للعتوي الذي أعلن غير مرة أنه لن يخلع ثوباً ألبسه الله إياه، مؤيداً ببعض هتّيفته الذين تجمعوا أمامه ليقدموا ولاءهم وطاعتهم هاتفين:

- ما ننطيها.. ما ننطيها

ليعضد هو هتافهم بقوله:

- هو منو يقدر ياخذها حتى ننطيها؟(...) وعلى الرغم من أنه استخدم كل وسائل البطش والدمار في حق الناس من قصف مدفعي وبراميل متفجرة، وسحل الناس في الشوارع بالهمرات، للقضاء على الفقاعة إلا أنها ظلت تكبر وتكبر حتى

(1) الرواية: 65/ 66.

ابتلعت نصف البلاد الأمر الذي دفعه إلى الاستعانة بالسائبة الذين هربهم من السجون بعمليات مفبركة؛ ليندسوا بين الناس مدعياً أنه يكافح الإرهاب الذي صنعه"[1].

تتجلى أشكال العنف السلطوي وهو يواجه الفرد الهش من خلال الاعتقال والقتل والتغييب القسري والقهر الاجتماعي والممارسات القمعية/ التسلطية من منع وتحذير وتغييب، وتبرز صورة المثقف الفرد بوصفه إيقونة علاماتية تحاول مواجهة الفساد السلطوي والتدمير والتهميش ولكن بلا جدوى "مروراً بمكتبة الجيل العربي التي كلما مررت أمامها يقعدني صاحبها ذاكر العلي، بقامته المربوعة، وابتسامته المحببة، ومفردة (إيه) التي كانت لازمة لا تغيب عن نهاية كل جملة يحكيها، وهو يحك يده البيضاء البضة فوق المرفق، وتحت الردن القصير لقميصه الابيض بخطوطه الرفيعة بلون الجوز، قبل أن يبتلعه الحوت فلم تنفع كل أغاني الأطفال وطرقاتهم على الصفائح العتيقة (يا حوتة يا منحوتة هدي كمرنا العالي) من اطلاق سراحه في زمن لم يعد اليقطين يظلل من يلفظه النهر سقيماً على الضفاف"[2].

يتضافر الشعبي والمقدس والواقعي في تشكيل صورة عجائبية للطاغية فيبدو أشبه بالحيوان المفترس منه بالإنسان العادي في عملية تدليل واضحة للهوة العميقة التي تفصل بين السلطة بكل تجلياتها وبين المواطن/ الفرد أو حتى الجماعة.

---

(1) الرواية: 50، 51- 52.

(2) م. ن: 22.

المصادر

1. شعرية المحكي (دراسات في المتخيل السردي العربي)، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.
2. عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، عبدالحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008.
3. عنف المكان: البيت عند الآخرين، حميد عبدالوهاب، ضمن كتاب: في آفاق النص القصصي (مقاربات في الهوية والنص والتشكيل عند فرج ياسين) تحرير وتقديم ومشاركة: فيصل غازي النعيمي، دار تموز، دمشق، ط1، 2013.
4. فارابا، عبدالمنعم الأمير، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017.

فضاءات التجريب السردي
قراءة في رواية (حُمّى البراري)

تنهض رواية (حمّى البراري) على تجربة ذاتية شديدة الخصوصية تتقاطع في بعض تفصيلاتها مع التجربة الحياتية لـ(إبراهيم نصر الله)، إلا أنها لا تعمد إلى التوثيق السيري المبني على سلسلة زمنية، بل تتوسل التجريب الحداثي في جسد النص الروائي لأجل خلخلة الثوابت الفنية والفكرية للقارئ، فـ(نص) الرواية يجسد فوضى حقيقية تتمثل في تداخل الشعري مع السردي فضلا عن الرؤى والأحلام والكوابيس والهلوسات التي يعج النص بها، والتي تشكل مفاتيح قراءته. لذا فإن الرواية لا تعتمد منطق الحكي التقليدي للمتخيلات السردية، بل تنأى عنه وتشق طريقها برسم فضاءات جديدة ومرنة لا حدود واضحة لها، فالوهم والسراب هو من يؤطرها سواء كان ذلك من خلال الفضاءات الذهنية التي شكلت مرتكزات النص المبني على هلوسات الحمى أو حتى على الفضاءات الحسية، وكذلك عند تقديم السخصيات التي يطغى عليها التحول والتبدل واللاثبات واللامنطق المتحكم في تصرفاتها وفي طريقة تشكيلها داخل المتخيل.

المناص الشعري/ بوصفه خطابا مقدماتيا

تكشف العتبات الموجهة لنص (براري الحمّى) عن فوضى تعكس الفوضى التي تقصد المتن إن يبنيها، وهذا ما يفسر وجود أكثر من عتبة (عنوان/ مقدمة غيرية/ مقدمة ذاتية) فضلا عن بداية عجائبية تتقصد إثارة القارئ.

المقدمات النقدية الغيرية التي صدرت بها الرواية هي خطاب تقريظي تفسيري هيأ القارئ وقدم له بعض التوضيحات التي يمكن أن تلتبس عليه لذلك

حفلت الرواية بأكثر من خطاب نقدي غيري حاول توجيه القراءة أو فك مغاليق النص أو قدم شهادة للنص والمبدع معا.

الخطاب المقدماتي الأكثر فاعلية والتصاقا بنص (براري الحمى)، المقدمة الشعرية الذاتية التي افتتحت بها الرواية، وهي تمثل نصا مجاورا للنص السردي، يكشف عن النص الأصل ويختزل أفكاره ويقدمها بطريقة مكثفة تكشف عن اللامنطق الذي يتحكم في النص السردي، ويشتغل الخطاب المقدماتي الشعري بوصفه مكونا أساسيا من مكونات العالم الروائي، لا ينفصل عنه إلا في الحدود الإجناسية – وهذه إشكالية حاولت الرواية رصدها عبر التماهي بين الشعري والسردي- والمناص الشعري يعمل بوصفه بنية موازية للبنية السردية، لذا نجد في نص القصيدة المقدماتية مفاتيح لمغاليق الرواية واختزالا غير مخلّ لمقولاتها، وتعبيرا فنيا غير مشوه لشكلها الحداثي، الذي اعتمد الحلم والرؤى والكوابيس بدل المنطق في تفسير العالم، فنص القصيدة يطرح ثنائيات متضادة أو متكاملة، قدمتها الرواية بشكل أكثر اتساعا فهناك ثنائية:

الجنوب/ الشمال التي لا تنغلق على ذاتها بل تنفتح على ثنائيات أخرى:

الذكورة/ الأنوثة، الحضارة/ البدائية، الجفاف/ الخصب، القمع/ الحرية، الخضرة/ الصحراء، الموت/ الحياة، الظلام/ النور، الأنا/ الآخر.

وتعمل هذه الثنائيات في نص الرواية على تعميق الرؤية الاغترابية التشاؤمية التي تحتفل بها الرواية وتلح عليها:

جنوبا

جنوبا

كان الرجال يندفعون من الشمال

أو يعودون إليه

والحصاد الوحيد الذي يقطفهم

عزلة قاتلة

ومزيد من القهر [1]

ويكشف النص الشعري وفيما بعد النص الآخر (النثري) عن الغربة المكانية وعدم التآلف مع بيئة الصحراء لاسيما لأولئك القادمين من الشمال حيث الخضرة والماء والعلاقات القائمة على أسس إنسانية.

البداية (الإثارة والوعي التجريبي)

ابتعدت الرواية العربية في رحلتها الطويلة كثيرا عن البدايات التقليدية المنطقية الملتزمة بالتسلسل الزمني، التي تؤسس للمكان وباقي عناصر الحكي، وسعت الرواية الحداثية إلى خرق القوانين المألوفة لاسيما ((على مستوى الطابع الكرونولوجي التقليدي، فتجيء البداية من هذا المنظور مشهدا سرديا مجتزءا من الزمن))[2].

بداية رواية (حمّى البراري) متعالقة تماما مع المناص الشعري ومع بنية العنوان التي تطابق البداية على مستوى (الثيمات)، فدلالات العنوان تشير إلى فاعلية المكان وسطوته على الإنسان وتكشف عن هشاشة الأخير أمام قوة المكان، وتكشف كذلك عن الرابط بين (الحمى) واللامنطق الذي يتحكم في الحكي والشخصيات والزمان والفضاءات المختلفة، فالحمى تمثل هذا الهذيان الطويل في التاريخ العربي والذاكرة المحملة بالخطايا وخيبات الأمل المتلاحقة على المستويين الفردي والجمعي:

((كلمتان كستا شفتيه بالدم..

لعلها الحمى يا فاطمة

---

(1) براري الحمى، إبراهيم نصر الله: 5.

(2) هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي: 93.

لعلها الحمى» [1]

إن الحمى تمارس فاعليتها على كل المكونات دون استثناء، وتجعل من الرواية تقوم على الحلم واللامعقول، وهذا ما نجده في بداية الرواية التي تتناص مع روايات (فرانز كافكا) ذات الطابع العجائبي/ السوداوي/ المثير، فالرواية تتقصد الإثارة والتجريب، فمجموعة من الرجال تطلب من شخص ما أن يدفع ثمن تكاليف دفنه على اعتبار انه متوفٍ، هذا هو المدخل الفنتازي الذي يشكل الدافع الرئيس لأحداث الرواية، والموت في بداية الرواية لا يمثل الا موتا معنويا وخرابا روحيا واغترابا وانفصالا تاما عن الآخر فضلا عن الغربة المكانية التي تشتغل في نص الرواية وفي فضاءاتها المتعددة على انها، وجه من أوجه الموت «يبدو ان أكثر من يد قد طرقت الباب. وأكاد اقسم على ذلك، لم يكن نومي غزلانيا ولا صحوتي أيضا، من هنا، ومن هنا تماما اعرف ان يدا واحدة لم تكن كافية في يوم من الأيام، لتعيدني إلى ذلك الصحو الذي يزرع صمته الشاحب فيّ، كلما آويت وكلما بعثت (...) مجرد أن قالوا لي إنني قد متّ، وان علي أن أدفع مئة ريال مساهمة مني في نفقات دفني، أدركت أن مؤامرة تحاك ضدي»[2].

ولا تكتمل المقولات التي تطرحها (البداية) إلا في تكاملها مع خاتمة الرواية عبر مفارقة درامية تكشف عن بعد مأساوي تطرحه الرواية، عندما يحصل التطابق التام بين الضحية والجلاد، فالرجال الخمسة (رمز السلطة) يتحولون إلى رجل واحد يتشابه مع الشخصية الرئيسة.

تحولات الشخصية (الوعي والانفصال) (الأنا والآخر)

تعد رواية (حمّى البراري) انقلابا واضحا على الشروط الأساسية والتقليدية لوضعية الشخصية في المتخيل السردي، من حيث عدم الاحتفاء بالأبعاد الثلاثة لها

---

(1) الرواية: 137.

(2) م. ن: 6.

(الخارجي، الداخلي، النفسي)، والكشف عنها بطريقة مشوشة تبتعد عن المنطق، ولا تترك للقارئ فسحة في ان يعيد ترتيب هذه الأبعاد، ليعيد فيما بعد تركيب بنية الشخصية.

تنفتح (حمّى البراري) بحذر على سيرة ذاتية تتقاطع مع متخيل سردي ومرجعيات تاريخية تؤرخ لشخصية مثقفة تعمل في مهنة التدريس في السعودية، وغي الوقت نفسه تؤرخ لمرحلة ظهور النفط وما رافقها من تداعيات أثرت في وجدان وتكوين الشخصية العربية.

الملاحظ على الشخصية الرئيسة (محمد حماد) عدم ثباتها وتحولها وتبدلها وتشظيها ضمن أجواء تسيطر عليها الأحلام والهلوسات والانفصال التام عن الواقع المرير المعاش، لذلك تعمد الشخصية إلى محاورة الآخر (المنبثق منها) المطابق لها، أي محاورة الذات عند اغترابها التام عن مجتمعها الذي تعدّ بالأساس غريبة عنه (فلسطيني- على الرغم من عدم الإشارة إلى ذلك – يعيش في مدينة سعودية). إن شخصية (محمد) تعاني من اغتراب ذاتي أدى بها إلى الانفصام التام وانشطارها على أكثر من مستوى من أهمها (الموت/ الحياة) (الواقع/ الحلم)، وبذلك تتبدى الشخصية في إحدى تجلياتها، ذاتا مقهورة، مكسورة وتعاني من القمع بكافة أنواعه، وهي تعيش لترى التجلي الآخر لها (الموت)، ويطلب منها في أجواء بوليسية/ عجائبية دفع ثمن تكاليف الجنازة "أحيانا.. ونادرا ما كان يحدثك عن أشياء مرت به خلال حياته الطويلة ابتداء من تخرجه، بطالته، مرورا بعمله في البناء، وحكايته مع الاسمنت وقضبان الحديد الساخنة، ولشد ما كان يثير دهشتك أن كثيرا من الحوادث التي مرت به ومر بها، كنت تستشعر قربها منك حتى لتكاد أحيانا تقول له، أنك عشتها فعلا (...) في تلك الظهيرة، هذه الظهيرة الجمرية.. كأنه يركض بجانبك..

قلت: من الذي تطارده الشرطة الآن؟

قال: أنا

قلت: بل أنا.. ولو توقفت لأمسكوا بي.. وتركوك تمضي.

قال: بل أنا"[1].

إن الإمعان في الاغتراب والوحدة والانفصال والشعور بالنفور وعدم التعايش مع الآخر هو من يدفع (محمد) نحو الهروب والتقوقع وانكماشه على ذاته المنشطرة والعزلة التامة عن المجمع –على الرغم من مظاهر التعايش معه- كل ذلك يعد وسيلة للهروب من الواقع (الموت بأنواعه)، القهر، الاستلاب، الغربة القسرية، ففي محاولة للهروب من الموت، يتجلى منطق الشخصية في تقديم ذاتها عبر خطاب تسيطر عليه الهلوسات والأحلام والرؤية الضبابية "لا أذكر.. أحيانا يهيأ لي أنني كنت اعرفه منذ زمن طويل.. منذ الطفولة مثلا، ولكني لم استطع أن أتأكد من ذلك، وهو لم يساعدني، كان يصمت كثيرا، وكانت العلاقة بيننا ممتلئة بالصمت على الرغم من انني على يقين انه يخبئ سرا في داخله، لا أستطيع إدراك تفاصيله أحيانا، وكان يهيأ لي أنني التقيته في جدة، لا ربما في القنفذة، حين هبطنا من سيارة الجيب(...)

- والصورة.. الا يوجد صورة لديك.. أية صورة؟

- لا.. قلت لكم أنه يشبهني.. إلى حد كبير، هل أعطيكم صورتي؟

- يشبهك.. ويحمل اسمك أيضا"[2].

إن تحولات الشخصية مستمرة في نص الرواية ولعل أهمها ما يواجه القارئ في خاتمتها، عندما تتحول الضحية إلى جلاد، وفي ذلك دلالة واضحة على اجترار وتكرار التجربة واستمرار الانهزام الداخلي، لدى الشخصية الرئيسة (محمد) حتى تغدو في خاتمة المطاف ترى ذاتها في الآخر العدو المتسلط وفي ذلك تأكيد لهشاشة

---

(1) الرواية: 32- 33.

(2) م. ن: 88.

الشخصية وخوائها في عالمٍ قاسٍ مجدب "حدقت في وجوه الآخرين، ولما تزل دائـرة الضوء تحاصر وجه أولهم.

قلت: أين وجدتموه؟

قالوا: هذا ليس الأستاذ محمد.

فتحت الضوء في وجوههم بل هو.. تجمـدت الكلمـة فـوق شـفتيك، تيـبس حلقك، كأن انفجارا أكل حنجرتك، اندفعت باتجاه أحدهم..(...).

قلت: لعلها مرايا، وبأصـابعك تحسسـت صـدورهم، ليسـت مرايـا ولكـنهم أنا"[1].

إن وعي الذات ومشكلاتها لا يتأتى إلا من خـلال الـوعي بـالآخر، لـذلك فشل (محمد) في إدراك ماهية وجوده في (القنفذة) وفقد القدرة علـى التواصـل مـع الآخر باختلاف تجلياته لعدم قدرته على تحديد هويته الخاصة به.

وتكـاد بـاقي شخصـيات الروايـة أن تكـون بـلا ملامـح وتصـرفاتها تتسـم بالعدائية (مع وجود استثناءات قليلة)، فالشخصيات (الرمزية) للرجال الخمسـة لا حدود واضحة لها ولا أسماء وتتطابق مع بعضها البعض، بل أنها تتماهى تماما مـع شخصية (محمد) للدلالة على الخراب الداخلي والاغتراب الذاتي، وهي تشـير إلى سلطة القمع والقهر التي تمارسها مؤسسات الدولة والمجتمع "خمسة كانوا، هذه هـي الحقيقية الوحيدة، خمسة بلا ملامح، الظلمة حالكة، والمدى فراغ، صـحراء تزحـف باتجاه العتبة، عتبة تستجمع حجارتها وقدميّ، محاولة أخيرة للبقاء في دائرة الخضرة. ولكن ما الذي حدث؟

مجرد أن قالوا لي أنني قد متّ، وأن علي أن ادفع مئة ريـال مسـاهمة مـني في نفقات دفني، أدركت إن مؤامرة تحاك ضدي"[2].

---

(1) الرواية: 157- 158.

(2) الرواية: 6.

من العلامات المهمة التي تطلقها الرواية للتدليل على الانفصال عن المجتمع، والعدائية المطلقة التي يتصف بها، ذلك الأسلوب الترميزي الواضح الدلالة في استخدام الحيوانات المفترسة والمعادية بوصفها معادلا موضوعيا لهمجية المجتمع والحداره الأخلاقي وانهيار قيمه ومثله وتحوله إلى غابة حيوانات، تعتمد في عيشها على مبدأ القوة والتدمير وانتهاك قدسية الآخر والعمل على إنهائه وإقصائه "كان يركض بكل ما أعطاه الزمن من خوف.. وعندما حاول أن ينظر خلفه.. ليطمئن إلى المسافة التي تفصله عن تلك المخالب.. انقض عليه أحد الكلاب وانتزع المعطف عن جسده، البرودة الصباحية تتغلغل في أضلاعه، لكنه لم يحس بها.. كلب آخر قفز باتجاه جسده.. وانتزع القميص"[1].

إن شخصية محمد تعيش مخاوف مزدوجة، فهناك الرؤى والأحلام والكوابيس التي تعيشها الشخصية نتيجة (الحمّى) على المستويين الجسدي والذهني، فضلا عن أن منطق الخوف وفقدان الثقة هو من يسيطر على نمط العلاقات بين الأنا الضعيفة الهشة والآخر المتمكن المتسلط "دار الصقر ثم انقضّ.. اختطف الظل ثم حلّق عاليا. لم تعد الأرض أكثر من قطعة عظم، نهشت الصقور لحمها، وأكملت الذئاب والثعالب والضباع قضقضتها، لم يبق غير الحجارة.. لم يبق غير الشوك"[2].

إن العمل على خلق شخصية قادرة على التحول والتبدل من إنسان إلى حيوان عدائي، يدل على وقوع (الشخصية) في دائرة الغريزة المطلقة وعدم قدرتها على الخلاص منها، لذا يتحول (احمد لطفي) بعد اعتدائه على (علية) ومحاصرة أهل القرية له، من ذئب بشري إلى ذئب حيواني يرافق قطيع الذئاب، مخلفا وراءه إنسانيته، وملتحقا بقوى التدمير والخراب "كانت الذئاب قد وصلت إلى أطراف القرية، وكان احمد لطفي الذئب الأخير في هذا القطيع ولكنه ما لبث أن احتمى

(1) م. ن: 34.

(2) الرواية: 62.

ببقية الذئاب واختفى بينها. ظل السكان والمدرسون يلاحقونها حتى سفوح الجبال.. قبل أن يستريحوا على الصخور لاهثين. لقد انتصرت القرية. أما أحمد لطفي فقد اختفى للأبد»[1]. ولعل المقتبس الأخير يمثل بارقة الأمل الوحيدة في عالم (براري الحمّى) عندما يعلن عن انتصار القرية على الذئاب المفترسة وانتهازية احمد لطفي وجشعه.

في نص (براري الحمّى) إشارة مموهة إلى (الآخر) الأجنبي، ولا تأتي هذه الإشارة إلا وهي مقترنة بعدوانية الآخر على المواطن ومحاولاته المتكررة لانتهاك قدسية الإنسان وحرمة المكان ونهب ثرواته واستغلاله، وبذلك يتضح الموقف المسبق للأنا الغربية الذي يعتمد فكرة الإلغاء والإقصاء والاحتواء والتبعية[2]. «توقفت السيارات.. تحلقوا. نظرت البهائم حولها.. أيقنت أن شيئا ما يحاك ضدها.. خفيا.. غامضا.. ولكن اقترابهم منها جعل الأمر أكثر وضوحا، بحثت عن منفذ في هذه الدائرة البشرية المتقدمة، كانوا يطمئنوها.. ولكن الفزع تصاعد.. سكن عيونها.. ورقابها.لقد أوشكت أن تصبح برية، لا أحد يستطيع الإمساك بها.. مرّ زمن طويل.. وهي منسية هنا، ما الذي يجعل هذه الوجوه الغريبة البيضاء تتقدم باتجاهها بأعين لامعة.. صامتة.. ولكنها تخبئ الكثير من الجنون»[3].

الأنثى (الغياب القسري)

في نص (حمّى البراري) الذي يرصد العلاقات الإنسانية المتشابكة والمعقدة في مجتمع الجزيرة العربية في لحظة تاريخية مصيرية ترتبط باكتشاف النفط، في هذا المجتمع هناك تغييب للأنثى على المستويين النصي والحياتي، إذ تتحول إلى «حلم

(1) م. ن: 118.

(2) مسألة الهوية (العروبة والاسلام.. والغرب)، محمد عابد الجابري: 128- 130.

(3) الرواية: 108.

بعيد المنال وتغدو مصدرا للعذاب والأوهام وشبحا لا حدود له تحيط به المحرمات والأخطار))[1].

المرأة الحلم المطلق والأمل الغائب في مجتمع الصحراء الأبوي الذي تتحكم في توجهاته ثنائية الذكورة/ الأنوثة التي تعمل بفعالية عالية، لذا لا يوجد صوت منفرد للأنثى في نص الرواية ومن ثم في عالم الصحراء، إنما تتمظهر من خلال الرجل وبه، وغياب المرأة غياب قسري تمارسه ثقافة الذكورة في مجتمع تسيطر عليه التقاليد والأعراف، وبذلك تتحول المرأة من كائن إنساني إلى مجرد كتلة باهتة الملامح، تختزل بعباءة سوداء ((امرأة بعباءة سوداء في وسط الصحراء، يطوقها الرمل، الوحشة، ولم تزل تلتف بهذه العباءة))[2].

تسجل المرأة حضورا نادرا في نص الرواية، وحضورها لا يوازيه إلا غيابها، وفي اللحظات النادرة التي تنعتق فيها من التغييب القسري وتندفع إلى واجهة الأحداث، تتحول إلى فعل إغوائي ونداء جنسي، وبهذا يختزل عالم المرأة عند ظهورها إلى جسد وشهوة، فـ(ابنة سعد) تتحول إلى أنموذج للغواية المتخفية في الصحراء تحت ركام التقاليد ((ابنة سعد تمارس غوايتها على الحجر والبشر في البقالة الحجرية، ذات البيت الضيق، المعتمة دائما، هناك في العتمة.. حيث تختفي دائما كان يأتي صوتها، يتلوى كخصر مشتعل بالشهوة.. يبتعد في الزوايا وكأن الأرض ابتلعتها، قريبة بعيدة.. بعيدة قريبة))[3].

الشخصية الرئيسة (محمد) محكومة بسبب تارخها الشخصي واغترابها وغربتها بالحزن والقهر، إلا ان هذا الحزن يؤشر في نص الرواية تحوله مرة واحدة نحو الفرح، ويتم ذلك عند اللقاء الطبيعي والإنساني بينه وبين (الأنثى) فاطمة ابنة

---

(1) ينظر: تقديم سلمى الجيوسي: الرواية.

(2) الرواية: 125.

(3) م. ن: 100.

الصحراء ورمز الطهر والبراءة في عالم (حمى البراري) وفي ذلك علامة مهمة على الافتراق عن (الانا) المزدوجة والبحث عن الآخر المختلف المتمثل في شخصية فاطمة (الأنثى/ الرمز) ((أتعرف.. لم أكن بحاجة إلى أن التقي فاطمة مرة أخرى، لم أكن.. بحاجة لأن أراها ثانية، في هذا البر الواسع الضيق.. المتخم بالنفط والسل، كنت ابحث عنها عنك، ولكني وجدتها قبل أن أجدك))[1].

ومما يؤكد التماهي بين شخصيات الرواية وتداخلها وتبادلها للأدوار عبر خطاب حداثي يؤجل التعامل مع النمطية المعروفة في بناء الشخصية، ويرتكز في بنائها على مبدأ التحول والتغيير وعدم الثبات وما يحصل من إلغاء للحدود بين الشخصيات والتأكيد على الروابط الإنسانية فيما بينها، وهذا ما نجده عند إحساس (محمد) بأن (فاطمة) لم تكن إلا تجليا آخر من تجليات وتحولات ذاته المنشطرة في أكثر من اتجاه والواعية لحقيقة وجودها ((كانوا يركضون خلفك، بعد ان خلّفوا دراجاتهم، خمسة ظلال سوداء،لجسدك المشتعل بطعنات الحمّى، وهناك، توقفت تعثرت بشيء ما، يشبهك.

خصلة شعر.

جديلة كاملة.

يد.

حنجرة.

(...) اتضح الموت فجأة أمامك، نظرت خلفك كانوا يركضون، أطلت الشمس من فوق قمم جبال الحجاز واهنة فانكشفت القرية أمامك))[2].

إن المحاولات القسرية لتغييب المرأة في مجتمع (براري الحمّى) لم تجد نفعا، بل نجد ان الأنثى المقهورة انبثقت من جديد لتكون علامة دالة على انبعاث الحياة

---

(1) الرواية: 131.

(2) م. ن: 159، 160.

وسط الموت المحيط بها، كل ذلك تأتي على الرغم من التمويه الذي تقصده النص محاكيا بذلك عالم الصحراء وهو يبعد المرأة عن واجهة الأحداث ويدفع بها لنحو زوايا الصمت والنسيان.

المكان (الثبات الطوبوغرافي وحركية الموت)

للأمكنة خصوصيتها في (براري الحمى) إذ تنبثق هذه الخصوصية من ثبات الأمكنة فعلى الرغم من الاختلافات التوصيفية لعدد منها إلا ان الملاحظ انها تتشابه في التكوين وفي دلالتها في مجملها على الموت والخراب والوحشة والبدائية، ويمكن أن نجد ان ثبات المكان وتعملقه واضح أمام تحول وتبدل وهشاشة الشخصيات.

الصحراء هي المكان الأساس في الرواية، وبقية الأمكنة من (مدن/ قرى/ بيوت/ غرف/ جبال/ بحر غير مرئي)ثانوية وتعمل على بلورة الصورة الكلية للمكان. والصحراء مكان يقترن في البنية الذهنية بحزمة من الدلالات الايجابية الدالة على الاتساع والرحابة القصوى واللانهاية والواقعية، وكذلك بدلالات سلبية من أهمها: الفقر والقحط والجدب والرهبة والخوف والتيه والضياع وموت الزمان (وهذه مسألة غاية في الأهمية في عالم حمّى البراري) والإيهام والمخادعة والحر الشديد والبداوة والتخلف[1].

وبذلك يتجلى المكان بوصفه فضاء طاردا للشخصيات، التي لم تتآلف معه وبقيت تحمل في ذاكرتها أمكنتها الخاصة وتحمل كذلك خوفا ورهابا من أمكنتها الجديدة "لم يظهر في الأفق ما يشير إلى ان الدنيا تسير والعالم يتحرك. وحدها كانت

---

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدور الخراط نموذجا)، خالد حسين: 336-337.

القنفذة بجبالها الجرداء، وجلدها الحجري المتشقق تستلقي جثة متفسخة، أغارت عليها الذئاب والثعالب والضباع ونهشتها الأفاعي والليالي القاسية))[1].

وعلى الرغم من محاولات الشخصية اليائسة للخروج من بوتقة الانصهار التام في أمكنة الجمود والموت والطغيان عبر صراعها مع ذاتها ومع المكان والانفتاح على فضاءات جديدة من أهمها (البحر) حيث الحركة والحياة والحرية والأمل، إلا انها تبقى مسكونة بهاجس الخوف والموت في الأراضي الجرداء ((يقتربان.. بينهما تقف، تراقب بعينين طفلتين خبأتهما طويلا عن دورة السنوات، يقترب البحر، تقترب الصحراء، تتساقط على الأرض غربة وصمتا.. محاولة أخيرة.. يجب ان تستجمع جسدك، تنـ... تهض... تسقط من جديد))[2].

وعلى الرغم من محاولات التحديث والتطوير للأمكنة إلا أنها تبقى معادية وطاردة للشخصيات لارتباطها مع الآخر الأجنبي ((المطار للخواجات، والخواجات يبحثون عن المعادن في جبال عسير، وجبال عسير مليئة بكل شيء، وخالية منا، ونحن مفرغون من كل شيء وممتلئون بها، وهي مليئة بكل شيء وخالية منا.. ونحن والمطار قطعة من الأرض.. واسعة.. ضيقة.. رمال متحجرة.. وحجارة بيضاء على الجوانب))[3].

ويمكن أن نجد لهذا استثناء وحيدا، فـ (الشارع) فضاء دال على الانفتاح والتحديث والخروج من دائرة البدائية، وبذلك يكون الشارع مكونا جزئيا من الصورة الكلية للمكان إلا أنه يختلف عنها بشحنه بمجموعة من الدلالات الايجابية المغلفة بالسخرية المريرة والأمل البعيد ((لكن الشارع بقي ذلك الموضوع الذي ما انفك يتجدد وينتشر في قلوب الأطفال حاملا الحلوى.. وفي أشجار الدوم حاملا

---

(1) الرواية: 13.

(2) م. ن: 41.

(3) م. ن: 43.

السكر والتآلف. كل واحد من سكان تلك الشعاب كان يحمل في رأسه وعاء صغيرا يملؤه بما سيدره الشارع عليه من أرباح وتسهيلات، حتى إن البعض أكد أن وصول الشارع المنتظر.. هو المخرج الوحيد مما تعانيه القنفذة من الجاعة والحمّى والتخلف، بقدومه سيخضر البر، ويهاجر الناموس، وتبتعد الذئاب والثعالب والأفاعي، ويتبدد الظلام»[1].

ومن الأمكنة المهمة في (براري الحمّى) البئر المحمل بدلالات الماء والحياة والأمل في مجتمع الصحراء، إلا أن هذه الدلالات تتحول وتتبدل في نص الرواية ويصبح البئر رمزا للموت والخراب وصنوا لا يفترق عن بئر البترول «هوى جسدك، مرّ زمن طويل قبل أن يصل إلى الجثث التي اتخم بها البئر قبل أن يصل إلى الماء، إلى رائحة البنزين التي طردت الهواء، وملأت الظلام بالموت. أكثر من يد لوحت بك في البداية، امتد الحبل، اخترقت طبقة الجثث... البنزين.. الماء.. الرعب.. الموت.. احتراق الهواء.. انتشرت رائحة البنزين.. وفجأة سحب الحبل.. فأصبح بامكانك أن تستنشق هواء آخر يشبه الحياة»[2].

---

(1) الرواية: 110.

(2) م. ن: 31.

المصادر

1. براري الحمى، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1999.
2. شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدور الخراط نموذجا)، خالد حسين/ مؤسسة اليمامة الصحفية (كتاب الرياض 83)، الرياض، 2000
3. مسألة الهوية (العروبة والاسلام.. والغرب)، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1997
4. هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005.

سيرة المؤلف

الاستاذ الدكتور فيصل غازي النعيمي

- مواليد الموصل 1974.
- استاذ النقد الحديث في جامعة الموصل.

صدر له:

- العلامة والرواية، منشورات مجدلاوي، 2009.
- جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، منشورات مجدلاوي، 2013.
- شعرية المحكي، منشورات مجدلاوي، 2014.
- حساسية النص القصصي، دار الأمان، الرباط، 2012.
- في آفاق النص القصصي، مشترك، دار تموز، دمشق، 2013.
- العديد من الكتب المشتركة مع باحثين مختلفين.





تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله

تلفاكس: 5353402 6 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن

www.darghaidaa.com

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

خلــوي : 95667143 7 962+

E-mail: darghidaa@gmail.com

E-mail: info@darghaidaa.com

9 789957 967871